

Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 1

Kapitel 1 bis 3.1

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Gruppo Banco BPM

BANCA CARIGE S.p.a.

Danksagungen

Von Herzen danke ich meiner Familie, deren absolute Unterstützung, Engagement und Optimismus die vorliegende Arbeit ermöglicht haben.
Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Professor Dr. Sergiusz Michalski und PD Dr. Lorenz Enderlein für die wissenschaftliche Betreuung der Dissertation. Die Begleitung und Lenkung mit Rat und Lösungen hat die Bewerkstelligung des Vorhabens mobilisiert.
Weiterhin ist es mir ein besonderes Anliegen Dr. Piero Boccardo, Dr. Raffaella Besta und Dr. Margherita Priarone, die mich in die Kunstwelt Genuas eingeführt haben, für ihre vielseitige Unterstützung meines Unterfangens zu danken. Für konstruktive Kritik in der frühen Planungsphase bin ich den Professoren Adrian von Buttlar, Sibille Ebert-Schifferer und Elisabeth Oy-Marra zu großem Dank verpflichtet. Mein herzlicher Dank gebührt zudem meinem Lektor Dr. Christian Hörburger, der mir mit viel Interesse und Geduld zur Seite gestanden hat. Den Familien Pallavicini; Bendinelli Negrone; Galliardo Coda sowie Don Joy Thottamkara, Don Giulio Ravera, Don Rinaldo Resecco, Don Andrea Straffi, CMSC Marta Pistoni und den folgenden Professoren, Doktoren, Museumsmitarbeitern und Galeristen danke ich sehr für ihre freundliche Unterstützung:
Lauro G. Magnani, Giacomo Montanari, Nikolaus Karlson, Giulio Sommariva, Mary Newcome-Schleier, Bettina Morlang-Schardon, Loredana Pessa, Maurizio Nobile, Justine Noe, Roberto Gallo, Paolo Pacini, Eliana Mattiauda, Christina Wolf, Miriam Minak, Elisabetta Sinigaglia, Adriano Pongetti, Daniela Sainato, Margherita Viotti, Anna Orlando, Franca Italuga, Maria Luisa Ricotti, Alfredo Majo, Barbara Bernabò, Franca Carboni, Paolo Oneto, Adelmo Taddei, Lorenzo Bisio, Claudia Sepettino, Ottavia Trama, Giacomo Baldaro, Paola Martini, Grazia Di Natale, Alain Chevalier, Andrea Vigna, Gianluca Zanelli, Simone Frangioni, Costanza Orsi, Guido Gogna, Salvatore Giamblanco, Deborah Lentini, Maria Colio, Rino Feltri, Michela Ferrero, Francesca De Cupis, Daria Vinco, Audrey Lorberfeld, Luca Violo, Antonio Gesino, Elisabeth Comba, Justus Lange, Camillo Manzitti, Kuno Fischer, Elisabetta Sinigaglia, Davide Battaglia, Daniele Algranti, Matteo Salamon, Amanda Bass, Elisa Sacchetti, Federica Titone, Monica Rimassa, Giampaolo Cavalieri, Sue Grinols, Davide Cermignani, Alessandro Mercurio.

Tübingen, 2020

Nadine Niester

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand

In Luigi Pellegrini Scaramuccias Kunstführer *Le finezze de' pennelli italiani* von 1674 wird ausschließlich ein Genueser Maler gepriesen: Giovanni Battista Carlone (1603-1684).[1]

Dessen Fresken in der Santissima Annunziata und San Siro in Genua bezeichnet Scaramuccia als „molto vaghe, e belle" und „di molto valore"[2]. Der genuesische Schriftsteller Luca Assarino[3] zählt Carlone zu den „Fünf bekanntesten Malern Liguriens" und betont dessen Internationalität, als er ihn mit „[…] la persona vostra, resa ormai benemerita non solo a questa nostra patria, ma eziando alle nazioni più lontane, per la nobiltà del vostro pennello […][4], adressiert. Auch der Maler und Kunsthistoriker Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795) [5] verweist auf eine gehobene internationale Klientel und hohe Qualität des Künstlers:

"Ma chi può descrivere ad una ad una le tavole, che il Carlone mandò fuori di Genova a riguardevoli Personaggi? E chi quelle, che sono qui sparse per le case private? Per me basti il dire, che le tavole del Carlone son senza fine, e di varie misure, e grandezze, e di molte figure, e di vasta composizione."

Letztere 1769 gestellte Frage, die zudem auf eine große Anzahl von Ölgemälden des Künstlers hindeutet, ist bis heute unbeantwortet. Die Dissertation hat zum Ziel, jene „variantenreichen", in Genua und außerhalb der Stadt „verstreuten" Gemälde erstmals analytisch zusammenzuführen und damit einen neuen Beitrag zum genuesischen Barock zu leisten. Auch Lanzi deutete auf die Schwierigkeit, das Werk des Künstlers zu überblicken: „[…] non è facile [.] raccontare ciò che dipinse e in case moltissime, e nelle chiese […] e altrove. […] Nè anco è facile tutte racorre le tavole degli altari e le opere a olio che di lui restano in molte chiese […]."[6] Gleichermaßen wird in der

---

[1] Vgl. Gavazza, Ezia, *Per una storia della fortuna critica (...)*, in: Gavazza, Ezia /Lamera, Federica/Magnani, Lauro, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genua 1990, S.10.
[2] Scaramuccia, Luigi Pellegrini, *Le Finezze de Pennelli italiani (...)*, Pavia 1674, S. 153.
[3] Assarino, Luca, *I giuochi di Fortuna, o sia gli avvenimenti di Astiage, e di Mandane Principi della Siria*, Bd. II, Venedig 1656.
[4] Assarino, a.a.O., zitiert nach: Vazzoler, Franco, *"...Anche dagli scogli nascon pennelli": Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655*, in: "Studi di storia delle Arti", 7 (1991-1994), S. 59-60.
[5] Soprani, Raffaele/Ratti, Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Bd. II, Genua 1769, S. 7.
[6] Lanzi, Luigi Antonio, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, Florenz 1822 (zuerst 1792), Bd. V, S. 270-271; Lanzi, Luigi Antonio/ Wagner, Adolph

Descrizione von 1846 vom enormen Erfolg, den Giovanni Battista ab den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts feierte, berichtet: „[…] gli sovrabbondarono le richieste a tale, che il numero dei dipinti eseguiti in palazzi e chiese parrebbe incredibile, se nol certificasse la loro esistenza […].“ Ebendort wird Carlone an die Spitze der Genueser Maler des Seicento gesetzt: „[…] immaginativa [.] franchezza [.] leggiadria […] Per queste prerogative gli si deve il primato fra quanti de‘ nostri trattaron pennello, nè forse è inferiore ad alcuno per copia ed eleganza di composizioni, e per maestria di disegno. Non è pittore da lodarsi in breve […].“[7]

Nationale und internationale Aufträge bestätigen das hohe Ansehen, das Carlone außerhalb Genuas genoss, während sich innerhalb der Stadtmauern der Ruhm des Künstlers in ganzer Pracht offenbart. Ein Großteil seiner Fresken und Ölgemälde sind als Elemente der Adelspaläste und Kirchen seit 2006 Teil des UNESCO Weltkulturerbes, welches die Stadt Genua durch die halbjährliche Veranstaltung „Rolli Days“ erfolgreich einem zunehmenden Publikum zugänglich macht.

Schwerpunkt der Dissertation soll eine Einordung der Dominanz Giovanni Battista Carlones[8] im Erlangen von kirchlichen und politischen Aufträgen sein. Erste Hinweise hierzu wurden sowohl von Kunstgeschichtsschreibern des 17. und 18. Jahrhunderts, als auch von der jüngeren Forschung gegeben. So ist G.B. Carlone nach Ratti der „inventore di quella maniera tanto forte, e vigorosa di dipingere sul fresco, che pare non si possa andare più oltre.“[9] Anna Dagnino stuft G.B. Carlones Kunst wie folgt ein: „È un tipo di pittura dall’andamento narrativo che ben risponde alle esigenze di una esaltazione cristologica e mariana e a quelle celebrative della committenza pubblica.“[10] Mit dem Projekt sollen die Persuasionsmittel des Künstlers nun ausführlich analysiert werden. Die Abgrenzung der pädagogischen Malerei Carlones von der *grande decorazione* des späten Sei- und frühen Settecento Genuas soll ein weiterer Bestandteil dieser ersten umfassenden Werkanalyse des Malers sein und zeigen, wie wirkmächtig

---

(Hrsg.), *Geschichte der Malerei in Italien: Vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achzehnten Jahrhunderts*, aus dem Italienischen übersetzt u. mit Anm. v. Johann Gottlob v. Quandt, Bd. III, Leipzig 1833, S. 279: „Was […] in vielen Häusern, in […] Kirchen […] und anderwärts gemalt, ist nicht so leicht aufzuzählen. […] Auch die Altar- und Oelbilder von ihm in vielen Kirchen sind nicht leicht anzugeben. […]“

[7] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Bd. III, Genua 1846, S. 50.

[8] Nachfolgend als: G.B. Carlone; in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich weiterhin die Benennungen „Gio. Batta Carlone“, „Battista Carlone“ und „Giovanni Battista Carloni“.

[9] Soprani/Ratti 1769, S. 2.

[10] Dagnino, Anna, *Giovanni Battista Carlone*, in: *Genova nell’Età Barocca*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Ezia Gavazza /Giovanna Rotondi Terminiello (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992, S. 117.

und reich an akademischen Reflexionen Carlones Arbeiten sind, die sich der neuen Dekorationsästhetik nicht unterwarfen und daher rhetorische Bildmittel nicht einbüßten. Auch in der *Descrizione di Genova e del Genovesato* (1846) wird Carlones Perfektionierung der konventionellen Malerei gepriesen: „[…] G.B. Carlone […] fu il solo che reggesse l'onore della vecchia scuola, aspirando a perfezionare il fraterno stile anzichè a cercarne dei novelli […].“[11] In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass Carlones Beharren auf den traditionellen Bildmitteln auf einem für die öffentliche Malerei notwendigen, eingängigen Stil basiert.

Seit der groben Auflistung der Werke Carlones durch Castelnovi[12], der zuerst auf die fehlende Forschung zu Carlones Ölmalerei aufmerksam gemacht hatte, sind einzelne Gemälde in diversen privaten und öffentlichen Sammlungen sowie Kirchen entdeckt und z.T. auf den Ausstellungen zur genuesischen Malerei[13] präsentiert worden, jedoch ist eine umfassende Katalogisierung seiner Werke ausgeblieben. Belloni[14] und Puncuh[15] haben die Recherche zur Biografie und der Klientel des Malers anhand der Inventare begonnen. Die Studien Luigi Alfonsos[16] zu Carlones Arbeiten im Gebiet seines Anwesens in Parodi Ligure haben u.a. das Tauf- und Todesdatum des Malers (*16. Februar 1603 und †14. Oktober 1684)[17], die Heirat Carlones mit der Adligen Nicoletta

[11] Pareto 1846, S. 50.
[12] Castelnovi, Gian Vittorio, *La prima metà del Seicento: Dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in: Bozzo Dufour, Colette et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, Bd. 2, *Dal Seicento al primo Novecento*, 2. Aufl., Genua 1987, S. 140-142.
[13] Im Folgenden seien Ausstellungen zur genuesischen Barockmalerei seit den 1940er Jahren genannt, auf denen Werke von Giovanni Battista Carlone gezeigt wurden: Morassi, Antonio, *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Ausst.-Kat., Milano 1947; Rotondi, Pasquale et al. (Hrsg.), *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Genua 1961; *Genoese masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bettina Suida Manning/Robert Manning, Dayton 1962; *Genoese baroque drawings*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Mary Newcome-Schleier, Binghamton 1972; *La Liguria delle Casacce*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Fausta Franchini Guelfi, Genua 1982; *Opere restaurate in provincia di Savona 1975/1984*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bruno Ciliento, Savona 1984; Newcome-Schleier, Mary (Hrsg.), *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Florenz 1989; *Nàpols i el Barroc Mediterrani*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Joaquim Horta, Barcelona 1990; *Genova e Guercino. Dipinti e disegni delle Civiche Collezioni*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Piero Boccardo, Genua 1992; Newcome-Schleier 1992, a.a.O; *El Esplendor de Génova. Pintura del los siglos XVI al XVIII en la colección del Palazzo Bianco*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Piero Boccardo, Bilbao 2003; Contini, Roberto (Hrsg.), *Pracht und Pathos. Meisterwerke der Barockmalerei aus dem Palazzo Bianco in Genua*, Ausst.-Kat. Berlin, (Gemäldegalerie 24.10.2003-25.01.2004), Mailand 2003.
[14] Belloni zählt mehr als dreißig Ölgemälde in den Haushalten des gehobenen genuesischen Bürgertums, vgl. Belloni, Venanzio, *Penne, pennelli e quadrerie – Cultura e pittura genovese del Seicento*, Genua 1973.
[15] Puncuh, Dino, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili Durazzo*, in: "Rassegna degli archivi di Stato"(1984), XLIV, S. 186.
[16] Alfonso, Luigi, *Liguri illustri – I Carlone a Genova*, in "La Berio" (1977), XVII, Nr. 1-2, S. 43-98.
[17] Ibid., S. 51.

Scorza (24. April 1630) [18] sowie die enge Freundschaft zum Maler Domenico Fiasella[19] ans Licht gebracht.
Die Abhandlungen zu den einzelnen Werken Giovanni Battista Carlones sollen mit neueren Untersuchungen[20], eigenen Zuschreibungen und Analysen unveröffentlichter Arbeiten zusammengeführt werden.

Einen zentralen Gegenstand der Arbeit soll die Bestimmung der künstlerischen Einflüsse auf Carlone bilden. Besondere Beachtung soll den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen der Republik zu Spanien und Flandern geschenkt werden. Ihnen sind die künstlerischen Stimuli, die Genua u.a. durch die Aufenthalte der Maler Peter Paul Rubens (1577-1640), Antonis Van Dyck (1599-1641), Gerrit van Honthorst (1592-1656) und Jusepe de Ribera (1591-1652) erhielt, geschuldet. Weitere bedeutende Barockmaler wie Bernardo Strozzi (1582-1644), Guido Reni (1575-1642), Mattia Preti (1613-1699) oder Orazio Gentileschi (1563-1639) waren zu Lebzeiten Carlones in Genua aktiv und sollten dessen Kunst formen; und doch lassen sich einige Motive in Carlones Kompositionen nur mit dem unmittelbaren Studium römischer, florentinischer, mailändischer, venezianischer sowie neapolitanischer Vorbilder erklären. Schon Castelnovi[21] hatte auf die Signifikanz der Bildungsreisen Carlones hingewiesen. Der Vergleich mit Gemälden der Caravaggisten soll die künstlerische Entwicklung mit den verschiedenen Einflüssen und Perioden des Malers aufzeigen und auch verdeutlichen, wie oft Carlone zudem seine Vorbilder durch eine Intensivierung der Bildmittel überragt. Besondere Beachtung soll dabei das Spiel Carlones mit der manieristischen Idee der Tiefenwirkung und der Versuch, die Figuren scheinbar in den Betrachterraum eingreifen zu lassen, erhalten.

Von essenzieller Natur ist jedoch nicht allein die Forschung zum Caravaggismus in Genua und der künstlerischen Verbindung dieser Stadt zu Rom[22], sondern auch jene zu

[18] Ibid., S. 54.
[19] Ibid., S. 55.
[20] Morandotti, Alessandro, *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone, tra Genova e Milano*, in: "Nuovi Studi" (2003), Nr. 9, S. 161-167; Orlando, Anna, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Collezione Koelliker*, Turin 2006; ibid., *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Turin et al. 2010.
[21] Castelnovi 1987, S. 139.
[22] Marini, Maurizio, *Caravaggio a Genova*, in: "Bollettino dei musei civici genovesi" (1979), Nr. 1, S. 28-41; Pesenti, Franco Renzo, *Il primo momento del caravaggismo a Genova*, in: *Genova nell'Età Barocca*, a.a.O., S. 74-81; Boccardo, Piero/Orlando, Anna, *L'eco caravaggesca a Genova. La presenza di Caravaggio e dei suoi seguaci e i riflessi sulla pittura genovese*, in: Spezzaferro, Luigi et al. (Hrsg), *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Ausst.-

den Zentren Mailand, Florenz, Venedig und Neapel. Gavazza[23] nennt zwei Stränge der Einflüsse auf die genuesische Malerei zu Carlones Zeiten: Den römisch-florentinischen und den parmensisch-emilianischen. Carlone zählt sie zum Ersteren. Diesen Ansatz gilt es näher zu beleuchten.

Ein weiterer Bestandteil der Arbeit soll die Bestätigung und Analyse der von Federico Zeri, Castelnovi und Mary Newcome Schleier Carlone zugeschriebenen Werke[24] sein.

Weiterhin soll in der Dissertation die Nachfolge der Werkstatt Carlone analysiert werden. Die Umwandlung barocker Motive in einen frühen *stile vaporoso*, die im Settecento passiert und im Werk des Sohnes zum Ausdruck kommt, ist mit einer „Entpolitisierung" der Malerei verbunden. Der Verspieltheit der spätbarocken Kompositionen Andrea Carlones wie jener der Casa Piola steht die nun als altmodisch empfundene Pädagogik Carlones entgegen. Die vorliegende Arbeit soll die Erläuterung dieser politischen Dimension des Werks Giovanni Battista Carlones zur Aufgabe haben. Die Dissertation nimmt sich zum weiteren Ziel, aufzuzeigen, dass Carlones Arbeiten Adaptationen an die Doktrin und die Kunsttheorie des Katholizismus sind. Die Untersuchung soll verdeutlichen, dass Carlones Werke, ungleich jener der neuen Künstlergeneration der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, politischen und religiösen Anspruch innehaben. Sie soll Giovanni Battista Carlone als letzten traditionellen künstlerischen Vertreter der Republik und der Gegenreformation porträtieren.

Kat., Mailand 2005, S. 102-115; Manzitti, Anna (Hrsg.), *400 anni dopo Processo a Caravaggio*, (*Eventi e protagonisti a Genova*; Nr. 2), Genua 2011.

[23] Gavazza 1990, S. 12.

[24] Castelnovi 1987, S. 139-142; Fototeca Fondazione Federico Zeri; zu Zeris Zuschreibungen an G.B. Carlone zählt ein *Urteil Salomos* (Abb.180), das an die Kompositionen Riberas und Luca Giordanos erinnert, die Putti Guido Renis ins Gedächtnis ruft und durch das deutlich erkennbare Figurenrepertoire Carlones keinen Zweifel an der Zuschreibung erlaubt; Mary Newcome Schleier identifiziert mehrere Ölgemälde G.B. Carlones, die durch Auktionshäuser versteigert wurden, Vgl. etwa *Krönung Mariens zur Patronin der Republik Genua* (Abb. 246), um 1653, Öl auf Leinwand, 122,2 x 97,5 cm, private Sammlung; Provenienz: Sotheby's, London, 8. Juli 2004, Versteigerungsnummer 161.

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stand der Stadtstaat Genua an der Spitze des internationalen Finanzwesens. Als Bankier, Investor und Händler zugleich spann die Genueser Aristokratie ein weltweites Netz der Kreditwirtschaft. Unter den *mercanti-banchieri* finden sich u.a. die Familien Centurione, Cicala, Gentile und Grimaldi sowie die Doria, Giustiniani, Lomellini und Spinola. Deren Repräsentanten handeln an der Piazza Banchi in Genua wie auf den *fiere di cambio*, die sich seit dem frühen Seicento aus den Fernhandelsmessen und den ersten Geldmärkten zu Anlegertreffen der erfolgreichen Händler und rein finanziellen Börsen entwickeln. In Antwerpen, Brügge und London agieren die Genuesen als Kreditgeber wie Kapitalanleger auf privater und staatlicher Ebene.[25] Insbesondere am spanischen Hof in Madrid, dem neapolitanischen Königshaus und dem Vatikan sind die Genueser Edelmänner zudem als Finanzberater und -Verwalter tätig. Genua nutzte Spaniens finanzielle Not, die aus den geführten Kriegen und insbesondere aus den politischen Konflikten in den Niederlanden herrührte. Die „*Repubblica internazionale del denaro"* bereicherte sich durch bis zu vierzig Prozent Zinsen des Geliehenen. Die Palazzi der Strada Nuova sind als Früchte einer Gesellschaft zu bezeichnen, deren Erfolg mitunter auf einer strikten Loyalität und Integrität innerhalb der strategischen Zusammenschlüsse mächtiger Familien, der sogenannten *alberghi*, und ihrer zahlreichen Vertreter im Ausland lag. [26] Den Grundstein der Beziehung Genuas zum spanischen Monarchen legte Andrea Doria mit der Gründung der Republik im Jahr 1528. Bis zu diesem Datum hatte es innerhalb Genuas zahlreiche Konflikte zwischen den Zusammenschlüssen gegeben, die auch die Hilfe ausländischer Mächte in Anspruch nahmen. Der Admiral Andrea Doria, der kurzfristig ins französische Lager gewechselt hatte, verband sich mit Karl V.

Durch das Bündnis mit Spanien gewann die Republik ihre Unabhängigkeit sowie wichtige Handelsrechte. Auf diesem Abkommen basierte Genuas ökonomische

[25] Massa, Paola, Il secolo dei Genovesi (1528-1627). L'attività creditizia e finanziaria tra privato e pubblico nel Sei-Settecento, in: *Genua abundat pecuniis*, Ausst.-Kat. Genua 13. Oktober-13. November 2005, Genua 2005, S. 13.
[26] Ibid., S. 14.

Entwicklung innerhalb Europas und der durch „Kolumbus entdeckten Neuen Welt“[27]. Zudem favorisierte eine neue Verfassungsreform, die Doria durchsetzte, den Genueser Geldadel. Die Regierung setzte sich aus dem Staatsoberhaupt, dem Dogen und acht Senatoren zusammen. Die Amtsperiode des Dogen betrug zwei Jahre.[28] Doria selbst wurde zum Oberhaupt des Kontrollorgans dieser Regierung erhoben. Spanien war seither der Garant der Unabhängigkeit Genuas und deren wichtigster politischer Verbündeter gegenüber der Gefahr, die von Frankreich und Piemont ausging.[29] Der durch die geografische Lage begünstigte Genueser Seehandel garantierte der Republik den Bezug von zur Weiterverarbeitung in den Manufakturen notwendigen Rohwaren. Auch bedurfte Ligurien durch seine begrenzte Landwirtschaft des Ankaufs von Weizen. Durch den Vertrag mit Karl V. erhielt Genua eine privilegierte Lizenz zur Distribution der benötigten Güter, wie etwa der kastilischen Baumwolle oder des neapolitanischen Weizens.[30] Sevilla wurde zur wichtigen Anlaufstelle der Genuesen für den Erwerb von Gold, Mallorca und Valencia etwa für Salz und Öl. [31] Durch ihre Tätigkeit als Verwalter und Geldgeber erhielten die Genueser Patrizier auch die Konzession zum Vertrieb von Silber, das die Spanier in Amerika gewannen.[32] Im internationalen Handel übernahm die Genueser Marine ihrerseits die Aufgabe des Transports von spanischen Waren, Personen und Kriegsmaschinerien. Weiterhin war Genua Spaniens Tor zu den im Norden von den Habsburgern kontrollierten Gebieten, auch kämpfte die genuesische Flotte erfolgreich gegen die Ottomanen, so etwa bei der Einnahme Tunesiens und in der Schlacht von Lepanto.[33] Ihre Rolle als Finanziers erlaubte es den Genuesen, im Gegensatz zu anderen ausländischen Händlern, militärische und jede Art von administrativen Ämtern sowie Adelstitel zu beziehen, in die spanische Nobilität einzuheiraten und Besitztümer zu erlangen. Darüber durften sie Ämter am spanischen Hof bekleiden; Bartolomeo Spinola und Gian Luca Pallavicino etwa waren Generalbevollmächtigte.[34]

In Zeiten der finanziellen Krise belohnte die Krone ihre Genueser Berater für ihre Dienste und Hilfe. Bartolomeo Spinola wurde zum Grafen Pezuela de las Torres

[27] Howard, Edmund, *Geschichte der Republik Genua*, in: Newcome Schleier 1992, S. 16-17.
[28] Ibid., S. 17.
[29] Herrero Sánchez, Manuel, *La Finanza genovese e il sistema imperiale spagnolo*, in: „Rivista di storia finanziaria“, 19 (2007), S. 30.
[30] Ibid., S. 32.
[31] Massa 2005, S.15.
[32] Herrero Sánchez 2007, S. 33.
[33] Ibid., S. 36.
[34] Ibid., S. 47-48.

erhoben, Giovanni Stefano Invrea erhielt den Titel des Grafen von Yebes, Ottavio Centurione empfing den Rang des Marchese del Monesterio und eine Mitgliedschaft im *Consejo de Hacienda* und dem *Consejo de Guerra*, auch wurde er zum Ritter des Calatrava-Ordens und zum Diener der Königin ernannt. Giovanni Francesco Balbi wurde der Titel des Grafen von Villalvilla erteilt und Tobia Pallavicino die Ehre des Ritters des Santiago-Ordens zugesprochen. Francesco Balbi wurde vom König zum Mitglied des Rats der Spanischen Inquisition ernannt. Zugleich bekleideten die Genueser Aristokraten militärische Ämter. Dergestalt wirkten sie in der Rolle der Schiffskapitäne auch als Kriegsgeneräle und erhielten z.T. oberste Dienste in den Schlachten von Kastilien, in Norditalien und den Niederlanden. Ambrogio Spinola (1569-1630) wurde für seine Operationen in den spanischen Kriegen im Jahr 1621 zum Marchese de los Balbases erhoben und nahm vier Jahre darauf die Stadt Breda in den südlichen Niederlanden ein. Als Gouverneur von Mailand starb er 1630 während der Belagerung von Casale.[35] Im Zuge des spanisch-genuesischen Konflikts Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Erhebung einzelner Familien wie der Spinola und Doria in die spanische Nobilität kurzzeitig von anderen *alberghi* wie der Brignole Sale, die von dieser Ehre ausgeschlossen waren, als Verstoß gegen die Vereinbarungen von 1528 und Gefahr für die Integrität der Gemeinschaft der Genueser Aristokratie angesehen.[36] Die kurze Dauer der Fehde verdeutlicht, wie stark der Bund zwischen dem alten Adel der Republik und der spanischen Krone war, der für die Genueser Kultur des Seicento als ebenso substanziell zu bezeichnen ist. Ihre Funktion als ökonomische wie politische Achse zwischen Spanien, Neapel, Mailand und den Niederlanden sowie als topografischer Angelpunkt der Habsburger Heiratspolitik formte die Stadt zu einem internationalen, gesellschaftlichen und kulturellen Treffpunkt Europas.[37] Als Versammlungsort und Durchgangsstation der Monarchen und deren großen Apparats an Diplomaten, Heeren und Begleitern empfing Genua diverse zivilisatorische Stimuli und stellte gleichermaßen ihre Errungenschaften mittels ihrer stolzen Architektur und bildenden Kunst zur Schau. Auf diese Weise wirkte die genuesische stark auf die neapolitanische, sizilianische und kastilische Kunst ein.[38]

Von 1528 bis 1533 hatte Andrea Doria seinen Palast, den sogenannten *Palazzo Principe* zu einem Anwesen mit Garten, der bis ans Ufer reichte, umbauen lassen. Mit seinem

[35] Ibid., S. 49.
[36] Ibid., S. 50.
[37] Ibid., S. 56.
[38] Ibid., S. 57.

Palast setzte Doria Maßstäbe, denen die weiteren Adelsfamilien folgten. In Symmetrie reihen sich die Paläste zu beiden Seiten der Strada Nuova.[39] Die Ordnung, die Andrea Doria in das politische System brachte, spiegelt sich auch in diesen städtebaulichen Maßnahmen wider. Mittelalterliche Straßen ohne Symmetrie wichen den neuen Renaissancestraßen. Ein Erlass vom Senat regelte seit 1576 die Beherbergung von Staatsgästen. Auf Schriftrollen sind die Listen der ca. 150 Paläste der verschiedenen Zweige der 28 *alberghi* festgehalten, die für die Unterkunft in Frage kamen. Auf den sogenannten *ruoli* sind die Palazzi nach ihrem Bedeutungsgrad in Kategorien eingeteilt. Päpste, Kardinäle und Prinzen etwa gehörten der obersten Kategorie der Staatsgäste an und wurden dementsprechend in den bedeutendsten und am reichsten ausgeschmückten Palästen beherbergt.

Das Genueser Finanzwesen griff bis in die Strukturen des Vatikans ein. Kardinal Giovanni Domenico Spinola (1580-1646), ein jüngerer Bruder des Herzogs von San Pietro, Giovanni Battista Spinola (1575-1625), wurde im Jahr 1630 von Papst Urban VIII. zu dessen Diplomaten erwählt. Er spielte eine entscheidende Rolle für die Durchsetzung Genueser Anliegen in der Politik des Vatikans. So übten die Genueser Kardinäle starken Druck zur Legalisierung der finanziellen Spekulationen Genueser Bankiers auf den Wechselmessen aus.[40] Ein weiterer jüngerer Bruder des Herzogs von San Pietro, Giovanni Luca (1583-1670), Senator der Republik Genua in den Jahren 1626 und 1639[41], der 1608 Battina Lomellini (†1668) geheiratet hatte, gehörte zu den wichtigsten Genueser Kaufmännern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zusammen mit seinem in Madrid ansässigen Gesellschafter Bartolomeo Spinola, dem Finanzverwalter Filipps IV., sowie weiteren Mitgliedern des Geschlechts Spinola di Luccoli, gründete er 1614 die „Compagnia Spinola“, die größte Bedeutung im Wechselgeschäft, in der Finanzierung der spanischen Krone unter dem System der *asientos*, der Verträge zwischen Spanien und Genua sowie in der Spedition zu See erlangte. Beachtenswert ist die Kongruenz zwischen den die Malerei Carlones formenden, kulturellen Einflüssen Genuas aus Antwerpen, Madrid, Mailand, Florenz, Neapel und Venedig und eben diesen, im System der Wechselmessen involvierten Städten.

[39] Howard 1992, S. 17-19.
[40] Marsilio, Claudio, *Gli Spinola di San Pietro: Alcuni profili internazionali*, in: Santamaria 2011, S. 179.
[41] Amalberti, Fausto/ Lercari, Andrea/ Santamaria, Roberto, *Genealogia degli Spinola, duchi di San Pietro*, in: Santamaria 2011, S. 27.

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern

Die verstärkten Handelsbeziehungen der Republik zu Flandern seit dem 15. Jahrhundert resultieren aus einer konkreten politischen Gegebenheit: Dem Ende der Genueser Vorherrschaft im Mittelmeer-Seehandel und dem angrenzenden Vorderen Orient und der anschließenden Verlagerung der Handelsruten in Richtung des Atlantiks. Zwischen Paris, London und Brügge florierte das Genueser Geschäft mit Gold, Edelsteinen und der Bildwirkerei. Zu den Abnehmern der Händler Genuas zählten u.a. das französische und englische Königshaus, die Grafen von Orleáns sowie die Adelselite dieser nordischen Länder. Über die Handelsbeziehungen entstanden im Verlauf der Zeit Allianzen mit den französischen und spanischen Monarchen, die einen reichen kulturellen Austausch nach sich zogen.[42] Flandern zählte zu den Herrschaftsgebieten Karls V. und seines Sohnes Filipp II. von Spanien.[43] Zu den Familien Genuas, die im frühen 15. Jahrhundert in Flandern aktiv waren, gehörten die Giustiniani und die Lomellini. Ihre Sammlungen wurden u.a. durch Werke von Jan van Eyck (ca. 1390-1441) und Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) bereichert.[44] 1506 entsteht Gerard Davids Polyptychon *San Gerolamo della Cervara* für den Genuesen Vincenzo Sauli. Auch Jan Provoosts (1465-1529) sogenanntes „*San Colombano-Triptychon*“ ist Teil der familiären Sammlung.[45] Zu Beginn des Seicento ist die Präsenz der Familien Doria, della Costa und Spinola in der Produktion und dem Handel mit Wandteppichen in Brügge dokumentiert. Auch werden dort *arazzi* nach Zeichnungen von in Genua aktiven Malern angefertigt, darunter Perin del Vagas Zyklus für Andrea Doria, Luca Cambiasos Kompositionen zur „Odyssee“ im Auftrag der Grimaldi sowie Lazzaro Calvis und Cambiasos Studien zur *Schlacht von Lepanto* für Giovanni Andrea Doria.[46] Battista Spinola erhält im Jahr 1530 vom Dogen Oberto Cattaneo und den Senatoren Agostino Centurione Fatinanti und Gerolamo Grimaldi den Auftrag für fünf Wandteppiche mit Motiven der Embleme Genuas für den Senatssaal im Palazzo Ducale. Der Import flämischer Ölgemälde durch die adligen Familien nach Genua wurde im Verlauf des 16. Jahrhunderts durch direkte Auftragserteilungen an in der ligurischen Hauptstadt ansässige Flamen ergänzt. Ein Aufenthalt Jan Massys‘ in Genua um 1550 während

[42] Boccardo, Piero/ Di Fabio, Clario, *Fiamminghi in Liguria. Una premessa*, in: Ibid. (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 9.
[43] Ibid., S. 10.
[44] Ibid., S. 9.
[45] Vgl. Cavelli Traverso, Carla, *Da Provost a Massys*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 83.
[46] Boccardo/Di Fabio 1997, S. 11.

seines flämischen Exils wird aufgrund einiger genuesischer Motive in seinen Werken vermutet.[47] Ölgemälde Joos van Cleves (1485-1540/41) zierten die Kirchen San Donato, Santa Maria della Pace und San Luca im Auftrag der herrschenden Klasse der Republik.[48] Genuas Anteil am Austausch mit Flandern beschränkt sich jedoch nicht auf die Kommission: Im 17. Jahrhundert wurden in der Stadt Verträge zwischen flämischen Künstlern und einheimischen Produzenten zur Kommerzialisierung der Bildfindungen geschlossen. Als beispielhaft können die Geschäfte zwischen Franco Cattaneo und Jan Raes im Jahr 1616 zur Übertragung von Rubens' *Decius Mus Zykus* auf Tapisserien gelten.[49] Die genuesisch-flämischen Beziehungen im Bereich der Bildhauerei betreffend, seien die Künstler Jean Boulogne (Giambologna) und Pierre Franqueville (Il Francavilla) genannt. Zusammen gestalteten diese ab 1582 die Kapelle der Familie Grimaldi in der Kirche San Francesco di Castelletto. Zu den erhaltenen Fragmenten des zerstörten Gotteshauses zählen Skulpturen und Reliefs der beiden Bildhauer.[50] Weitere Arbeiten Francavillas für die Genueser Aristokratie sind die Statuen *Janus und Jupiter*, die für Luca Grimaldi entstanden[51] sowie die Figuren im Auftrag Matteo Senaregas in der Kathedrale San Lorenzo in Florenz.[52]

Wie die religiösen Silberschmiedearbeiten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekunden vor allem die *da parata* – das Silbergeschirr für privates und öffentliches Zeremoniell, das für die aristokratischen Familien der Republik im 17. Jahrhundert entstand – die kulturelle Verbindung Genua-Antwerpen sowie die Zusammenarbeit flämischer und Genueser Künstler.[53] Alle oben genannten Kunstgattungen sollten großen Einfluss auf die Malerei G.B. Carlones ausüben. Die flächigen und übersichtlichen Kompositionen für die Tapisserien wie auch die Skulpturen Giambolognas und Francavillas bestimmen Carlones Werk. Einige konkrete Motive für seine Kompositionen in der Kapelle des Palazzo Ducale entnahm Carlone Melins Sibertellern (siehe Kap. 3.5.). Die flandrische Ölmalerei sollte eine wichtige Inspirationsquelle Carlones sein.

[47] Cavelli Traverso, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 103.
[48] Scailliérez, Cécile, *Joos van Cleve e Genova*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 111.
[49] Boccardo/Di Fabio 1997, S. 12.
[50] Genua, Palazzo dell'Università; Genua, Galleria Nazionale della Liguria; Vgl. Boccardo/Di Fabio 1997, S. 12.
[51] Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.
[52] Boccardo/Di Fabio 1997, S. 12.
[53] Ibid., S. 11.

Die Präsenz über achtzig flämischer Gemälde in der Sammlung Gerolamo Balbis und seines Neffen, Giovanni Agostino, ist Beispiel der Sammlerleidenschaft des Adels der Via Balbi für die „maniera fiamenga“.[54] Wie viele Genueser Adlige tätigten auch die Balbi Geschäfte in Antwerpen. Gerolamo und sein Bruder Bartolomeo Balbi, Vater Giovanni Agostinos, handelten in der flämischen Hafenstadt mit Seide. Giovanni Agostino Balbi wurde 1582 in Antwerpen geboren und erstand dort zahlreiche Gemälde, die er zwischen 1595 und 1617 nach Genua brachte, als ihm die Ehre zukam, die Errichtung der Palazzi seiner Familie zu überwachen. Das Inventar seiner Sammlung dokumentiert u.a. *Die Köchin* Pieter Aertsens sowie *Die Marktszene* dessen Neffen und Schülers Joachim Beuckelaer[55]. Genau zu dieser Zeit sollte in Genua die Genremalerei Fuß fassen, wie etwa *Die Köchin* Bernardo Strozzis beweist.[56] Auch Carlone übernimmt einige Details aus den Genreszenen, um sie wie im Gemälde *Abigail vor David* (vgl. Kap. 3.2.2., Abb. 207) in seine Historienmalerei zu integrieren. „[…] senza la presenza *in loco* della collezione Balbi probabilmente la scuola pittorica genovese di primo Seicento non avrebbe recepito con la stessa intensità le suggestioni della cultura fiamminga“, so Boccardo.[57]

Entscheidend für die Entwicklung der Genueser Malerei des 17. Jahrhunderts war jedoch der Einfluss der in der Hafenstadt aktiven flämischen Maler. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die folgenden fünf Künstler zu nennen: Peter Paul Rubens (1577-1640), Anton van Dyck (1599-1641), Cornelis De Wael (1592-1667), Vincent Malò (1585-1649) und Jan Roos (1591-1638). In Köln war Rubens bereits in frühen Jahren in Kontakt zu den Genueser Händlern und Bankiers gekommen, die wie Rubens‘ Familie während des Achtzigjährigen Krieges in der Stadt am Rhein Zuflucht gefunden hatten.[58] 1585, nach der Rückeroberung Flanderns durch Spanien, kehrten sowohl die Genuesen als auch Rubens nach Antwerpen zurück. Während seines darauffolgenden Italienaufenthalts in den Jahren 1600-1608 besuchte Rubens auch Genua.[59] Es sollte die längste Station seiner Reise werden. Bellori berichtet über Rubens‘ Arbeiten für die herrschende Klasse Genuas: Die *Beschneidung Christi*

[54] Boccardo, Piero, *Dipinti fiamminghi del secondo cinquecento a Genova: Il ruolo di una collezione Balbi*, in: Ders./Di Fabio 1997, S. 151-153.
[55] Pieter Aertsen, *Die Köchin*, 1559, Öl auf Holz, 171 x 85 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 181; Joachim Beuckelaer, *Die Marktszene*, ca. 1565, Öl auf Holz, 203 x 103 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 171.
[56] Boccardo, in: Ders./Di Fabio 1997, S. 168.
[57] Ibid., S. 169.
[58] Mulazzani, Germano, *Rubens e Genova*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 177.
[59] Ibid.

(1604/05; Abb. 714), die auf Veranlassung des Jesuiten Marcello Pallavicinos für die Ordenskirche Il Gesù entstand, das Gemälde *Die Wunder des Heiligen Ignatius* (1620), welches Rubens im Auftrag des Bruders Marcellos und Genueser Bankiers sowie Freundes Rubens', Nicolò Pallavicino, malte, und die Portraits und mythologischen Ölgemälde für den Adel. An dieser Stelle seien die Werke, die Rubens für Giovanni Vincenzo Imperiale schuf, darunter *Herkules und Omphale*[60], genannt. Auch informiert Bellori über Rubens' 1622 in Antwerpen veröffentlichtes Buch zur Architektur der Paläste der Strade Nuove und Kirchen Genuas.[61] Nicolò Pallavicino ließ 1606 das Portrait seiner Frau Maria Serra Pallavicino[62], Giovanni Carlo Doria (1576-1625) sein Reiterportrait um 1602 und das Bildnis seiner Gemahlin Veronica Spinola im Jahr 1608[63] wie auch die Familie Spinola diverse Portraits von Peter Paul Rubens ausführen. Mulazzani interpretiert Rubens' Geste, Genua seine Architekturstudien zu widmen, nicht allein als ästhetische Wertschätzung der Stadt, sondern auch als politischen Kommentar zur Huldigung der Staatsform der Republik. Ähnlich sieht er im *Decius Mus-Zyklus* die Wahl eines dieses Regierungssystem idealisierenden Themas.[64] In jenem Punkt finden sich Parallelen zu den Werken G.B. Carlones. Die dem Thema kongruenten Stilmittel Rubens' in den Modellen für den *Decius Mus-Zyklus* überschneiden sich mit jenen der Arbeiten Carlones: Evidente Motive monumentaler Figuren werden am vorderen Bildrand, in horizontaler Leserichtung aufgereiht. Die bühnenartigen Kompositionen Carlones lassen sich z.T. auf den Einfluss der Malerei Rubens' zurückführen.

Ab Mitte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts kristallisiert sich in Genua aus den vereinzelten Aufenthalten der oben genannten Künstler aus Flandern, zu denen außerdem die Gebrüder Guilliam und Anton Van Deynen, Frans Snyders und Jan Wildens (1585/86-1653) zu zählen sind, ein organisierter Zirkel flämischer Maler

[60] Paris, Musée du Louvre.
[61] Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rom 1642 (Edition Borea, Turin 1976, S. 242): „Di Roma egli si trasferì a Genova, e quivi fermossi più che in altro luogo d'Italia: nella chiesa del Gesù fece la tavola dell'altare maggiore con la Circoncisione e l'altra di Santo Ignazio che libera infermi e storpiati. Dipinse varii quadri e ritratti per signori genovesi, Ercole e Iole, Adone morto in braccio di Venere al signor Gio. Vincenzo Imperiale. Attese egli quivi all'architettura e si esercitò in disegnare li palazzi di Genova con alcune chiese, formandone piante, alzate e profili. Con li loro tagli di dentro croce, in più vedute e misure delli membri, com'egli dopo publicò in un libro stampato in Anversa l'anno 1622, per fine, com'egli dice, di torre in Fiandra l'architettura barbara e introdurvi la buona forma italiana."; zitiert nach: Mulazzani, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 178.
[62] Kingston Lacy (Dorset), The National Trust.
[63] Genua, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola; Washington, National Gallery of Art.
[64] Mulazzani, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 199.

heraus, deren Mitglieder oft zusätzlich als Kunsthändler agierten.[65] Die Verbindung der Malerei Carlones zu jener Joachim Wtewaels (1566-1638) führt wahrscheinlich über diesen flämischen Künstlerzirkel in Genua, deren Gründer, die Gebrüder De Wael, zahlreichen Malern, darunter auch Van Dyck, Unterkunft boten. Cornelis de Wael (1592-1667) unterhielt seit 1613 eine Ausbildungsstätte für Maler in Genua. Ein Jahr später traf auch dessen Schüler, Jan Roos, genannt Giovanni Rosa (1591-1638), in der Hafenstadt ein. Seine Tiermotive beeindruckten insbesondere Giovanni Benedetto Castiglione, der wiederum einen starken Einfluss auf G.B. Carlone ausüben sollte.

Ein Aufenthalt Wtewaels in Genua ist nicht nachgewiesen, jedoch könnte seine Reise nach Venedig und Rom über Genua geführt haben. Sicher ist, dass seine Bildfindungen durch Stiche zugänglich waren, die eventuell auch in De Waels Malschule Anwendung fanden. Diese *bottega* bot zahlreichen Künstlern Unterschlupf, aber auch ein Atelier mit Materialien sowie Kontakte zu möglichen Auftraggebern. Ab den zwanziger Jahren verdichtete sich die Präsenz der Künstler, die bei De Wael residierten und von dessen Verbindungen profitierten: Giacomo Legi (1600/05-1640/45), Van Dyck, Giorgio Saltes, Jan II. Bruegel, Gottfried Waals, Vincent Malò, Andries van Eertvelt, Jan Hovart, Pieter Boel u.a.[66] Die Flamen brachten nicht nur neue Gattungen der Malkunst wie die Stillleben- oder die Miniaturmalerei nach Genua, sondern setzten zudem neue Impulse in der Landschaftsmalerei und mobilisierten das Sammlertum der Patriziats.[67] Bis zu ihrer Ankunft in Genua war auch die Zusammenarbeit diverser spezialisierter Künstler an einem Gemälde unbekannt.[68] Jan Roos wirkte u.a. mit Van Dyck, Giovanni Battista Paggi und Il Grechetto zusammen.[69] Die direkte Kooperation Giovanni Rosas mit G.B. Carlone und Domenico Fiasella findet sich im sogenannten „*Balbi Fries*“ (vgl. Kapitel 2.), das als Schlüsselgemälde zum Verständnis des Ausmaßes der flämischen Einflüsse auf Carlones Malerei dienen mag.

In Carlones Bozzetto für das Fresko *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo* (Abb. 230-233) sind

[65] Di Fabio, Clario, *Dai van Deynen ai De Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 203.
[66] Ibid., S. 209.
[67] Ibid., S. 210.
[68] Ibid., S. 219.
[69] Orlando, Anna, *I fiamminghi e la nascita della natura morta a Genova. O del trionfo dell'abbondanza*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 271: „Jan Roos collaborava con Anton Van Dyck quando questi era attivo a Genova, sono documentate opere di collaborazione anche con Giovanni Battista Paggi ed esistono tele ove il Roos compare accanto al Grechetto o a Giovanni Battista Carlone […]“.

Anklänge an die realistischen Genregemälde Cornelis De Waels[70] zu erkennen. Auch die Farbgebung in Carlones Bild gibt die Kontraste von bräunlicher Architektur, die sich zudem an die Ruinenmalerei anlehnt, und bunt bekleideten Figuren in den Ölgemälden De Waels wieder. Lokales Rot, ein Goldgelb und sichere Weißhöhungen bestimmen die Werke Carlones wie jene De Waels. Spezifisch charakterisierte Personen agieren auf einer horizontalen Bühne in den vielfigurigen Darstellungen beider Künstler. Ein paralleles Arbeiten Carlones und Cornelis de Waels im Palazzo Ayrolo Negrone ist zu vermuten. Carlones Gemälde *Die Kompanie der Schurken*[71] (Abb. 689) kommt De Waels *Puppentheater in Rom*[72] nahe und zeigt nicht allein durch seine stilistischen Gemeinsamkeiten, sondern auch durch seinen politischen Charakter eine eindeutige Verwandtschaft mit den Bamboccianti in Rom. Auch Carlones *Joseph-Zyklus* (siehe Kapitel 3.2.2.; Abb. 477f.) lehnt sich an das in der römischen Genremalerei vermittelte Armutsideal an.

Ein Maler, der einerseits durch neue Impulse die Kunst Genuas revolutionierte, andererseits erst mithilfe des Patriziats der Stadt zur Bekanntheit gelangte, war Anthonis van Dyck (1599-1641). Während seines sechsjährigen Aufenthaltes in Genua von 1620 bis 1627 schuf er über sechzig Portraits von Angehörigen der Aristokratie. Es wurde zur Mode, sich von dem jungen Flamen verewigen zu lassen.[73] Carlones Portraits, das *Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens*[74] (Abb. 147), das *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris* (vgl. Kap. 3.3., Abb. 149) und die Zeichnung *Portrait eines Jungen*[75] (Abb. 229), orientieren sich ausnahmslos an den frühen Arbeiten Anthonis'. Das *Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens* etwa gibt die dunkle Farbpallette Van Dycks Portraits der *Luigia (?) Cattaneo Gentile*[76] wieder. Carlones Psychologisieren seiner Charaktere deckt sich zeitlich mit der Ankunft Van Dycks in Genua. Die Expressivität der Gesichter des

[70] Vgl. z.B. Cornelis De Wael, *Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn*, Zyklus, Genua, private Sammlung, publiziert in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 216-219.
[71] Öl auf Leinwand, private Sammlung, zuerst publiziert in: Franchini Guelfi, Fausta, *Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo*, in: „Studi di storia dell arti", Nr. 5 (1983-85), Abb. 103.
[72] Cornelis de Wael, *Poppenkast te Rome*, Radierung, 157 x 224 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.
[73] Vgl. Barnes, Susan J., *La società genovese nei ritratti di Van Dyck*, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 234.
[74] Giovanni Battista Carlone (?)/Giovanni Bernardo Carbone(?), *Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens*, Öl auf Leinwand, 148 x 105 cm, private Sammlung; Provenienz: Marc-Arthur Kohn, Paris, Oktober 1996 (als G.B. Carlone).
[75] *Portrait eines Jungen* (recto, rote Kreide)/*Studien von Köpfen* (verso, schwarze Kreide, mit Inschrift „G.B. Carlone"), 15,8 x 16,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's New York, 31. Januar 2013, 2675, Auktionsnummer Versteigerungsnummer 44.
[76] Straßburg, Musée des Beaux-Arts.

Figurenpersonals Carlones ist u.a. auf die Tätigkeit des Flamen in der Republik in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts zurückzuführen. Gleiches gilt für die für Van Dyck typischen, aus dem Moment gegriffenen Bewegungen der Protagonisten, die einen festen Platz im Œuvre Giovanni Battistas finden. Die von Carlone vermehrt angewandte Perspektive des *sotto-in-sù* sowie die Rolle der Kinder als Übermittler von Botschaften im Bild zeugen von einem tiefen Verständnis der Kompositionen Van Dycks.[77] Hingegen ist die Fähigkeit Van Dycks, die Motive auf das für das Wesentliche der Bildaussage zu reduzieren, Verdienst seines Studiums der italienischen und insbesondere genuesischen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.[78] Die Reduktion als Kompositionselement ist als Essenz der narrativen Genueser Malerei des Cinque- und Seicentos zu bezeichnen und sollte im Verlauf des 17. Jahrhunderts durch Giovanni Battista Carlone zur Blüte gebracht werden. Die vergleichbar rare Aktivität Carlones als Porträtist könnte mit jener oben genannten Spezialisierung, die die Flamen nach Genua gebracht hatten, in Zusammenhang stehen. Das Feld der Portraitarbeit bestimmten bereits Van Dyck und Giovanni Bernardo Carbone (1616-1683). Das Stillleben in caravaggesker Lichtführung fand durch Giacomo Legi und Jan Roos, der vor seiner Tätigkeit in Genua Schüler Frans Snyders‘ (1579-1657) war, Einzug in die Metropole.

Die verschiedenen Einflüsse der Flamen auf den jungen Giovanni Battista Carlone bedingten dessen Vielseitigkeit, mittels derer er die diversen Aufgaben im Verlauf seiner Karriere meistern sollte. Obgleich zur Weiterführung des flämisch-italienischen Austausches zählend und die Universalität Carlones unterstreichend, ist die folgende Verbindung bemerkenswert: Carlone lehnt sich offenkundig an die Kompositionen des flämischen Manieristen Joachim Wtewael an. Dessen humoristisch moralisierende Szenen vereint Carlone mit caravaggesken Bildmitteln. Carlones Orientierung an den Inventionen Wtewaels ist insbesondere in den Gemälden *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 218), *Joseph und die Frau des Potiphar* (Abb. 148), *Der Heilige Sebastian*[79] (Abb. 236) und *Perseus befreit Andromeda* (Abb. 357) ersichtlich. Wie aus dem vielfigurigen, manieristischen Getümmel in Wtewaels Gemälden bei Carlone intimere Bilder mit kleinen Personengruppen werden, zeigt sich u.a. im Vergleich der

[77] Vgl. Barnes, in: Boccardo/Di Fabio 1997, S. 245.
[78] Vgl., Ibid., S. 243.
[79] Öl auf Leinwand, 115,5 x 88,9 cm, Toulouse, Fondation Bemberg, Provenienz, Christie’s, New York, 15.10.1998, Auktionsnummer 8986, Versteigerungsnummer 87.

Variationen der beiden Künstler zum Thema *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (vgl. Abb. 534).

2. Biographie

Ein Problem für eine belastbare Rekonstruktion der Vita G.B. Carlones ergibt sich aus der Tatsache, dass der Maler an der Enzyklopädie Raffaele Sopranis (1612-1672) beteiligt war und als Zeitgenosse und Bekannter des Schriftstellers nicht in diese aufgenommen, sondern erst einhundert Jahre später durch Ratti in den zweiten Band der Künstlerbiographien integriert wurde. Durch Sopranis Erwähnung Carlones in der Vita Filippo Santacroces ist dokumentiert, dass dieser dem Kunstgeschichtsschreiber Informationen bereitstellte:

„[…] dico per relatione delli due Pittori Gio:Battista Carloni, e Gio Battista Casoni, quali m'hāno attestato haver veduto più volte di mano di questo eccellēte maestro li dodeci Imperatori intaghati […] e dissero, che questi erano già del Signor Gio: Francesco Monti, quali alla sua morte lasciò al Signor Nicolò Promontorio Gentilhuomo Genouese […]."

Die einzigen Malereien Carlones, über die Soprani in seinem Werk berichtet, sind jene, heute nicht mehr existenten Außenfresken des Palazzo Nascio an der Porta dell'Arco. Letztere zeigten illusionistische Chariatiden, die Carlone im Auftrag des Adligen Giovanni Battista Nascio schuf und die Soprani aufgrund ihrer hohen Stofflichkeit lobte.

[81] Obgleich sie geflügelte Wesen zeigt, wird eine Zeichnung Carlones[82] (Abb. 216) von Janos Scholz[83] als Vorstudie für die Chariatiden in der Kapelle des Palazzo Ducale (vgl. Kap. 3.5., Abb. 285) interpretiert. Die Skizze kann Auskunft über das Erscheinungsbild der einstigen Fassade des Palazzo Nascio geben. Einige Zeilen widmet Soprani dem Künstler in der Vita des Bruders Giovanni Carlone. Hier wird die freundschaftliche Beziehung zwischen Soprani und G.B. Carlone deutlich:

„Vive Gio. Battista Carlone, mentr' io queste cose scrivo: onde non entro a dir le sue lodi. Il dirle sarà cura de' Posteri, a' quali ne somministrerà un copioso argomento nell'egregie Pitture, che va facendo. A me basta al presente augurargli lunghissima vità; affinchè, avendo più campo

[81] Ibid., S. 234; Ratti 1766, S. 335: „…una Casa, nella cui facciata osserverete alcune figure a chiaroscuro di Giovambatista Carlone…".
[82] *Drei Chariatiden*, Zeichnung, braune Tinte über schwarzer Kreide, 251 x 370 mm, private Sammlung.
[83] Vgl. Scholz, Janos, *Sei- and Settecento Drawings in Venice: Notes on two Exhibitions and a Publication*, in: „Art Quarterly", XXIII (1960), S. 59 (Abb. 6), 61; Vgl. *Genoese masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750,* Ausst.-Kat., hrsg. v. Bettina Suida Manning/Robert Manning, Dayton 1962, Kat.-Nr. 71.

d'operare, possa sempre più mettere in esercizio la sua virtù, e con ciò, sempre più rendersi benemerito della patria.“[84]

Die Glückwünsche Sopranis an G.B. Carlone sollten sich bewahrheiten: Dem Künstler war ein langes Leben geschenkt, das es ihm ermöglichte, sein Talent in einem weiten Umfeld unter Beweis zu stellen. Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795) widmete sich zuerst dem „großen künstlerischen Werk“ Carlones und berichtete über dessen „Verdienste für die Heimat“, die zu Sopranis Zeiten noch lange nicht vollendet waren. Die einzigen bis dato bekannten Portraits von G.B. Carlone treten in einem Ölgemälde[85] (Abb. 707) Giovanni Agostino Rattis (1699-1775) und in zwei nach diesem Kunstwerk entstandenen Stichen von Giovanni Battista Perini (1687-1726; Abb. 708)[86] und Carlo Giuseppe Ratti (Abb. 709)[87] auf. Carlo Giuseppe Ratti, der ein Schüler Giovanni Agostino Rattis war, nutzte den Stich als Emblem für die Biographie des Künstlers im zweiten Band der *Vite de` pittori* von 1769. Ratti beschreibt G.B. Carlone diesem Stich entsprechend als Herren „von edler Gestalt“ und „von großer Statur“. Durch Ratti ist zudem einiges über die Persönlichkeit G.B. Carlones bekannt: Er sei, so der Autor, „von fröhlichem Gemüt, aber von ebenso großem Temperament“. Weiterhin bezeichnet er ihn als „höflich, freundlich, gut gekleidet sowie manierlich und galant“[88], sozusagen mit allen Wesenszügen eines Edelmannes begabt. Bezeichnend ist, dass Ratti G.B. Carlone als bestes und wichtigstes Mitglied dieser großen, über lange Generationen bestehenden Künstlerfamilie bezeichnet: „Trai molti Pittori, che in varj tempi sono usciti dalla famiglia de' Carloni, niuno ne abbiamo avuto superiore a Gio. Battista Carlone […].“[89]

Federico Alizeri, Autor des Kunstführers zur Stadt Genua im 19. Jahrhundert, sieht in den Beschreibungen Rattis, die er passim als „lücken- und fehlerhaft“ bezeichnet, den Hauptgrund für den geringen Bekanntheitsgrad der Arbeiten G.B. Carlones: „Non mi si chiegga perchè un lavoro di tali bellezze sia quasi sconosciuto fra noi: tanto mi duole il ripetere dalla Guida del Ratti le origini dell'obblio vergognoso.“[90] Tatsächlich deckt Alizeri eine Vielzahl an Zuschreibungsfehlern Rattis in dessen *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova…* (1766) auf, die auch zahlreiche Werke Carlones

[84] Soprani/ Ratti 1675, I, S. 265.
[85] Öl auf Leinwand, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti.
[86] Soprani/Ratti 1969, II, S. 1.
[87] Publiziert in: *Carlo Giuseppe Ratti: Storia de' pittori scultri et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manosritto del 1762*, hrsg. v. Maurizia Migliorini, Genua 1997, Abb. 3.
[88] Soprani/Ratti 1969, II, S. 8.
[89] Ibid., S. 1.
[90] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 527-528.

betreffen. Ratti tendierte dazu, Giovanni Battistas Fresken und Ölgemälde Giovanni Carlone zuzuschreiben. Es ist Alizeris Verdienst, mehrfach die Autorschaft Giovanni Battistas nachgewiesen zu haben.

Beginnen wir jetzt mit dem Lebenslauf: Giovanni Battista Carlone wurde 1603 in Genua, als Sohn der Genuesin Geronima Serra und des Tessiner Bildhauers Taddeo Carlone (1543-1615) geboren, der in Genua eine angesehene Künstlerwerkstatt unterhielt.[91] Die *bottega* der Künstlerfamilie Carlone in Genua hatte ihren Beginn mit dem Vater Taddeo und dessen Bruder Giuseppe gefunden, die aus dem schweizerischen Rovio in die Hafenstadt gekommen und dort ab 1555 als Bildhauer tätig waren.[92] Durch Bellonis Studien ist bekannt, dass G.B. Carlone im Gebiet um die Kirche S. Sabina in Genua residierte.[93] Es ist davon auszugehen, dass die Werkstatt der Carlone die erste war, die – in Anlehnung an die vorherigen Künstlergrößen der Stadt, darunter Luca Cambiaso, Giovanni Battista Paggi, Lazzaro Tavarone, Giovanni Battista Castello gen. Il Bergamasco (1509-1569), Semino, Galeazzo Alessi (1512-1572) u.a. – die Disziplinen Architektur, Skulptur und Malerei miteinander verband und als Musterbeispiel für die späteren, alle Bereiche der Bildenden Kunst abdeckenden *botteghe*, wie etwa die Casa Piola, diente.

Die Konformität der Malerei der Söhne Taddeos, Giovanni und Giovanni Battista Carlone, lässt sich mit der Angepasstheit der traditionsverbundenen Familienwerkstatt an die Notwendigkeiten der konservativen Auftraggeber erklären. So hatten sich die Carlone mittels ihrer soliden Kunst einen Namen gemacht und waren bekannt für ihre politisch, religiös wie ästhetisch korrekten Artefakte. Die herrschende Klasse Genuas pflegte, das Innere und Äußere ihrer Paläste mit den Kunstwerken der Carlone zu gestalteten, um ihrerseits ihren gesellschaftlichen Triumph und ihre uneingeschränkte Zugehörigkeit zur die Weltmeere beherrschenden Republik Genua auszudrücken. Ihren Anfang mit Taddeo im 16. Jahrhundert findend, tradieren die Carlone über Giovanni und Giovanni Battista im 17. ihre Bildfindungen mit Kontinuität und in einem festen sozialen Gefüge durch Giovanni Battista Merano (1632-1698) als Nachfolger bis ins 18. Jahrhundert hinein. Carlones Taufpate war der Bildhauer Daniele Casella, ein Schüler

[91] Belloni, Venanzio, *Pittura genovese del Seicento. Dal Manierismo al Barocco*, Genua 1969, S. 216.
[92] *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mary Newcome Schleier, Florenz 1989, S. 91.
[93] Belloni 1969, S. 234.

Taddeos.[94] Auch der Florentiner Bildhauer Francesco Fanelli gehörte zu den Paten der Kinder Taddeo Carlones.[95] Newcome-Schleier verweist explizit auf die Kontakte, die G.B. Carlone mit den Bildhauern der Stadt pflegte und spricht der Werkstatt Carlones gar den Verdienst zu, eine Weiterentwicklung der Bronzeskulptur in Genua befördert zu haben. Zusätzlich zu den von G.B. Carlone an seine Bildhauerfreunde vermittelten Aufträgen für die wichtigsten Altäre der Kirchen Genuas, die Newcome-Schleier[96] nennt, ist vor allem die Tatsache hervorzuheben, dass Carlone ab den sechziger Jahren das Amt des Agenten für Pierre Puget innehaben sollte.[97]

Eine erste Ausbildung erfuhr Giovanni Battista von seinem älteren Bruder Giovanni Carlone (1584-1630), der sich in Genua bereits als Freskenmaler etabliert und zudem keinen geringeren zum Schwiegervater als Bernardo Castello hatte. Giovanni Battista Carlones künstlerische Anfänge sind von der durch Luca Cambiaso, Lazzaro Tavarone und Bernardo Castello begründeten, traditionellen Genueser Malerei geprägt, der auch Domenico Fiasella und Giovanni Carlone gefolgt waren. In den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts arbeitete Giovanni Battista eng mit seinem Bruder zusammen. Das erste bekannte Fresko G.B. Carlones, *Athene und Merkur bringen Perseus Waffen* (Abb. 2) in der Villa Spinola in Sampierdarena[98], lässt sich noch kaum von den Werken des Bruders und Fiasellas unterscheiden. Die Tatsache, dass Giovanni Battista in eine angesehene Künstlerfamilie hineingeboren wurde, ist nicht geringzuschätzen. Er erbte und perfektionierte das künstlerische Vermächtnis seines Bruders, welches Bozzo wie folgt definiert: „un naturalismo sentito e sobrio [..] un colorismo piacevolmente tonale, sempre subordinato alla forma di corretta evidenza disegnaiva.“[99]

Zu den ersten Ölgemälden Giovanni Battistas sind die *Pietà mit Joseph von Arimathäa*[100] (Abb. 66) und die *Beweinung Christi*[101] (Abb. 3) zu zählen. Das vom

[94] Bozzo, Gianni, *Genova. Palazzo Spinola Gambaro. Banco di Chiavari e della Riviera Ligure*, Genua 2000, S. 122.
[95] Newcome-Schleier 1989, S. 94.
[96] Newcome-Schleier 1989, S. 95.
[97] Vgl. Belloni, Venanzio, *La grande scultura in marmo a Genova. Secoli XVII e XVIII*, Genua 1988, passim; zu der Künstlerverbindung Carlone-Puget siehe: Herding, Klaus, *Documents nouveaux sur Pierre Puget: les Archives departimentales du Var*, in: „Bulletin de la Societé de l'histoire de l'Art français“, 1979, S. 77-80, 86-87.
[98] Ca. 1620; Newcome-Schleier konnte dem Fresko eine Zeichnung G.B. Carlones zuordnen, vgl. Newcome-Schleier 1989, S. 98.
[99] Bozzo 2005, S. 83.
[100] Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 87 x 74 cm, private Sammlung, Provenienz: Wannenes Art Auctions, Genua, 1. Juni 2010, Versteigerungsnummer 105.
[101] Ca. 1620, Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi, Asta di Antiquariato, Genua 28. Februar 2003, Versteigerungsnummer 717.

Genueser Auktionshaus Cambi versteigerte Bild könnte einem von Pareto[102] genannten Gemälde, das sich einst in der Sammlung Gambaro im Palazzo Alessandro Spinolas (Palazzo Spinola Gambaro) befand, nahestehen. Zu den frühen Arbeiten Giovanni Battistas ist auch eine *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*[103] (Abb. 1) zu zählen, in der sich bereits bestimmte Stilmerkmale des Künstlers manifestieren. Joseph etwa erscheint als die im Dreiviertelprofil herbeieilende Figur, die zahlreiche darauffolgende Kompositionen Carlones dominieren wird. Auch die Pose des Jesusknaben im starken Kontrapost wird der Maler in vielen späteren Gemälden wiederholen. Weiterhin zählt die starke Konturierung der Knie, wie am Beispiel der Figur des Josephs ersichtlich ist, zur Malweise des Künstlers.

Domenico Fiasella wagte den erforderlichen Schritt der Verbindung von Genueser narrativem mit dem römischen Naturalismus. G.B. Carlone sollte diesen, von Fiasella eingeschlagenen Weg weiterführen und mit neuen Einflüssen paaren. Fundamental für die Vervollständigung dieser Richtung ist Carlones Integrierung der toskanischen Schule. Seit 1596 brachten die Künstler Pietro Sorri (1565-1622) und Aurelio Lomi (1556-1623) neue Impulse nach Genua. Maßgebend für die Verbindung zur Toskana war zudem Paggis enge Zusammenarbeit mit Domenico Crespi (genannt Il Passignano) sowie mit Giambologna und Cigoli. Diese künstlerische Brücke, die durch das toskanische Exil Paggis entstanden war, fand eine reiche Förderung durch die Genueser Patrizier Giovanni Andrea Doria und Giovanni Battista Spinola.[104] Carlone lernte nach der Ausbildung beim Vater und dem Bruder in der Werkstatt des Passignano in Florenz. Luigi Antonio Lanzi deutet in der *Storia pittorica della Italia*[105] auf die Synthese der genuesischen und florentinischen Kunst durch Sorri, Passignano und die Bottega Carlone, und erläutert, wie Giovanni Battista die Traditionslinie Tavarone-Carlone in Einbindung des *Seicento Fiorentino* weiterführt und überragt:

„[…]Gio. Carlone passò presto a Roma, e dopo a Firenze, ove fu diretto dal Passignano suocero e maestro del Sorri. […] Il Carlone lo avea vasto quanto altri per le istorie, accurato e grazioso

[102] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genua 1846, S. 318-319: „[…] Dello stesso Carlone è ivi una tavola [modernamente ritoccata] rappresentante Gesù rasciugato dalla Veronica […]".
[103] Öl auf Leinwand, 180 x 130 cm, Campomorone-Isoverde (Genua), Chiesa di Sant'Andrea Apostolo, Vgl. Marica, Patrizia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293524 (CEI 55W0042a), Cataldi Gallo, Marzia, 1999 (als ligurische Schule).
[104] Vgl. Thiem, Christel, *Geschichtliche und kulturgeschichtliche Voraussetzungen*, in: *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 16.
[105] Zuerst Bassano del Grappa 1795-96.

pel [sic!] disegno, penetrante e giudizioso per la espressione; sopra tutto però lo avea rarissimo pel colorito a fresco. In questo genere di pittura volle distinguersi; e quantunque ne vedesse esemplari esteri a Firenze e a Roma, non tanto si attenne ad essi, quanto, se mal non diviso, cercò di seguire, anzi di sorpassare e di ridurre a miglior grado il gusto spiegato dal suo Tavarone nelle storie di S. Lorenzo. Ho descritto già quello stile, la sua forza, la sua nitidezza, la sua ilarità, con cui previene lo spettatore e si avvicina quasi a'suoi occhi vincendo ogni distanza. Se in proposito di Giovanni si vuole aggiungere qualche maggior lode, è que lo avanza in queste doti; e oltre a ciò in linea di contorni è più esatto, e in comporre più vario e più copioso. In tutte poi queste qualità va loro innanzi Gio. Battista Carlone, scolare anch'egli del Passignano, e studente in Roma, indi compagno di Giovanni primogenito suo fratello nelle massime e ne' lavori; e sopravvivuto a lui cinquant'anni, quasi per condurre quel gusto medesimo di pittura fin dove potea giugnere. […][106]

Die frühen Werke G.B. Carlones weisen Ähnlichkeiten zur florentinischen Kunst auf. Weiterhin zu den ersten Arbeiten ist das Gemälde *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32) zu zählen. Damiani Cabrini und Bartoletti sehen in diesem Fall Matteo Rosselli, Ottavio Vannini, Giovanni Bilvert und Lorenzo Lippi als Vorbilder Carlones.[107] Bozzo erkennt etwa in den Bildfindungen Sodomas im Kreuzgang Monte Olivetos in Siena, die Vorlagen für Carlones Fresken zu den *Wundern des Heiligen Benedikt* (Abb. 50).[108] Belloni legt weit mehr Bedeutung in die erste Ausbildungszeit Carlones bei Il Passignano. Dessen Lehren, so Belloni, träfen bei Carlone auf „fruchtbaren Boden":

[106] Lanzi 1822, a.a.O., S. 268-269; Lanzi/ Wagner 1833, a.a.O., S. 277: „[…] Gio. Carlone ging bald nach Rom, hierauf nach Florenz, wo er von Passignano, Sorri's Schwiegervater und Meister, geleitet ward. […] Carlone war gross in Auffassung geschichtlicher Handlungen, genau und anmuthig in der Zeichnung, tief und erwägsam im Ausdruck, ganz ausgezeichnet aber im Colorit von Wandgemälden. In dieser Gattung wollte er sich auszeichnen, und wie viele ausländische Muster derselben er auch in Rom und Florenz gesehen hatte, hielt er doch nicht an diesen sowol, als er, wenn ich nicht irre, strebte, den Geschmack seines Tavarone in den Bildern zu S. Lorenzo zu befolgen, ja, zu übertreffen und schöner auszubilden. Ich habe diesen Styl und seine Kraft, Reinlichkeit, Heiterkeit, wodurch er dem Beschauer entgegentritt und gleichsam aus der weitesten Ferne seinen Augen nahet, bereits geschildert. Will man Giovanni noch in Etwas loben, so sind es diese Gaben in einem höhern Grade; dazu ist er in den Umrissen genauer, in Anordnung mannichfaltiger und reicher. In allen diesen Eigenschaften steht Ihnen Gio. Battista Carlone voran, ebenfalls Passignano's Schüler, in Rom gebildet, hierauf in Grundsätzen und Arbeiten Genoss seines erstgebornen Bruders Giovanni, den er funfzig Jahre überlebte, gleichsam als sollte er diesen Geschmack so weit als möglich ausbilden […]."

[107] Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano, 1997, S. 161.

[108] Bozzo 2005, S. 84.

„Ma la fortuna di lui [G.B. Carlone] si chiama Domenico Cresti o Passignano, gli insegnamenti ed i germi del quale caddero sul terreno più adatto: da lui trasse il disegno, l'architettura compositiva, il colore e la tecnica per usare il colore «al naturale».“[109]

Auch Gavazza betont den Einfluss des florentinischen *disegno*, das Carlones Konzentration auf die *circumscriptio* bedingte. Sie sieht in diesem Abschnitt der Ausbildung die Ursache für Carlones spätere Distanz zur neuen Künstlergeneration Genuas mit Valerio Castello und Domenico Piola, die Innovationen aus der emilianischen Malerei bezogen:

„Crediamo che proprio questa formazione culturale abbia creato in lui la ragione del divario anche con i pittori della nuova generazione, orientati verso l'area bolognese-emiliana, nel momento in cui la scelta era per la decorazione di spazio, piuttosto che per quella di narrazione.“[110]

1616 begleitete Giovanni Battista wahrscheinlich seinen Bruder nach Rom, wo Letzterer den Quirinalspalast zusammen mit seinem Schwiegervater Bernardo Castello, und den Palazzo Rospigliosi-Pallavicini[111], ausmalte. Im einstigen Palazzo der Borghese hatte der junge Giovanni Battista auch die Möglichkeit, Werke seines Lehrers Passignano und Giovanni Bagliones zu bewundern. Über Passignano sind weitere malerische Einflüsse des jungen Carlone zu rekonstruieren: Passignano war ein Mitarbeiter des Gründers der Accademia di San Luca, Federico Zuccari, und hatte diesen u.a. nach Venedig begleitet. Der Einfluss Tintorettos, der noch in Carlones Spätwerk zu erkennen ist, könnte sich über den Lehrer Passignano rekonstruieren lassen. Belloni deutet darauf hin, dass G.B. Carlone seine Ausbildung bei Letzterem gar in Rom absolviert haben könnte und bekräftigt seine These mit der Information, dass Passignano kontinuierlich Aufträge in der Metropole ausführte.[112] Eine frühe Lehrzeit in der Stadt würde den baldigen römischen Einfluss in Carlones Werk erklären. Um das dichte Netz der Künstlerverbindungen der Familie Carlone teilweise zu entflechten, sei nicht zuletzt angemerkt, dass Passignano wiederum Pietro Sorri zum Schwiegersohn hatte, bei dem Giovanni Carlone zusammen mit Bernardo Strozzi die Kunst der Malerei erlernt hatte.

[109] Belloni 1969, S. 220.
[110] Gavazza 1989, S. 145.
[111] Newcome-Schleier, Mary, *Giovanni Battista Carlone* in: Dies.1992, S. 605.
[112] Belloni 1969, S. 216.

Die Worte Rattis zur Ausbildung Giovanni Battista Carlones in Rom sind von essenzieller Natur, da sie die künstlerischen Einflüsse des jungen Malers dokumentieren: „Indi passò a Roma, e molto vi notò, e v'imitò."[113] Ferner fußt nach Ratti die gesamte Meisterlichkeit Carlones auf diesem ersten Eindruck, den der Künstler in Rom gewann. „Diese frühen Studien", so Ratti, führte Carlone durch „sein fruchtbares Talent", eine schnelle Aufnahmefähigkeit und lebhafte Kreativität, gepaart mit einer „minuziösen Beobachtung der Natur" zu einem künstlerischen Expertentum. „Es waren ebendiese Mittel", so der Autor, die den Maler zum „Erfinder dieser so starken und kraftvollen Art der Freskomalerei" machten, „die nicht zu übertreffen ist."[114] Dieser Romaufenthalt, bei dem Carlone, wie Ratti schrieb, „viel auf- und übernahm", erklärt zudem die Ähnlichkeit seiner Kompositionen zur Malerei Il Guercinos und der neapolitanischen Künstler Massimo Stanzione und Jusepe de Ribera, die sich ihres Naturalismus ebenfalls in der Hauptstadt vergewissert hatten. Newcome-Schleier bringt Carlones Werk anhand der Analyse einiger seiner in den Uffizien befindlichen Zeichnungen zudem mit dem Stil Salvator Rosas in Verbindung.[115]

Der sogenannte „*Balbi-Fries*" (Abb. 112-115) – vier längliche Ölgemälde, die als Bordüre eines Deckenfreskos von Gregorio de Ferrari in einem Salon im zweiten Piano Nobile des Palazzo Stefano und Pantaleo Balbis dienen[116] – schufen Carlone und Fiasella zusammen. Das Werk steht stellvertretend für die oben beschriebene künstlerische Entwicklung Carlones und bekundet sein Heranreichen an die caravaggeske Malerei, zu der Fiasella wahrscheinlich durch die Intervention Carlones gelangt. In den Darstellungen des Kampfes zwischen Tritonen und Nereiden erkennt Gavazza deutliche Anklänge an die römische Malerei, im Speziellen jener Cavalier d'Arpinos, Federico Zuccaros, Guido Renis.[117] Die Diversität der Stile im Balbi-Fries ist nicht allein mit der Zusammenarbeit der Maler Domenico Fiasella und Giovanni

[113] Soprani/Ratti 1769, II, S. 2.
[114] Ibid: „Questi suoi studi accompagnati da una copiosa fecondità di talento, da un estro pronto, e vivace, e da una minutissima osservanza della natura, furon que'mezzi, per li quali ei divenne così esperto nell'arte, e inventore di quella maniera tanto forte, e vigorosa di dipingere sul fresco, che pare non si possa andare più oltre."
[115] Newcome-Schleier 1989, S. 93.
[116] *Poseidon lässt Amphitrite gefangen nehmen* (G.B. Carlone und Jan Roos), *Neptun rettet Amymone* (Fiasella), *Der Tanz der Nereiden auf Naxos* (Fiasella und G.B. Carlone), *Triumph des Reichtums von Land und Meer* (G.B. Carlone und Jan Roos), zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4; Vgl. Gavazza 1974, S. 346, Anm. 21, 22; Orlando, Anna, *Il 'fregio Balbi'. Artefici, fonti iconografiche e committenza*, in "Studi di storia delle arti", Università degli Studi di Genova, IX (1997/99), S. 139f.
[117] Gavazza 1974, S. 159.

Battista Carlone zu erklären und lässt daher die Kollaboration weiterer Maler vermuten, so Pesenti[118]. In den Früchtestillleben erkennt Orlando[119] die Autorschaft des niederländischen Malers Jan Roos, genannt Giovanni Rosa. Besonders im Hause Balbi, das für ein Engagement spezialisierter Künstler, wie etwa Quadraturen- Porträt- oder Stillebenmaler, bekannt war[120], ist die Zusammenarbeit von Experten zur Erreichung einer Perfektion bis ins Detail hinein, das mit dem Streben nach einem Barocken Gesamtkunstwerk einhergeht, nicht außergewöhnlich. Dieser innovative Ansatz verdeutlicht das Bedürfnis der Auftraggeber, sich durch neue Darstellungsmöglichkeiten und Medien von bisherigen Modellen abzusetzen. Die mächtige Straße, die durch die Balbi zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Reaktion auf die Strada Nuova erschaffen wurde, ist ein Sinnbild ihres ehrgeizigen Versuches, sich architektonisch über alle anderen Adelsfamilien zu stellen.

Die hohe Qualität der Malereien Carlones im Fries, dessen Fertigstellung in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre datiert wird[121], ist auf die Arbeit in Konkurrenz und wechselseitiger Inspiration zurückzuführen. Die Figur des auf einem Hippokamp reitenden Tritonen, in der Carlone sich an die Malerei Giovanni Francesco Romanellis und Pietro da Cortonas anlehnt, besitzt eine große Wirkmacht. Noch Michele Canzio (1787-1868) wird dieses Motiv in seinem Marmorrelief *Venus und Anchises* (Abb. 710) im Palazzo Ambrogio Doria aufgreifen. Der Fries verdeutlicht einerseits die von den Balbi gewünschte Integrierung der römischen Neuerungen in den genuesischen Kontext, andererseits zeigt sich in diesem Werk die Grenze der Innovationsfreudigkeit des Malers. Er sollte sich für den entgegengesetzten Weg entscheiden und während seiner gesamten Karriere stets einer mit naturalistischen Bildmitteln gestalteten, aber weder verspielten noch mit organischen Motiven durchsetzten Malerei verpflichtet bleiben. Diese konservative Kunst garantierte Carlone eine solide Auftragslage, die durch den beständigen Bedarf an republikanischen Repräsentationen vorhanden war. Politische und religiöse Kreise sollten die Auftraggeberschaft der Werkstatt Carlone bleiben. Wie in den folgenden Kapiteln ersichtlich wird, waren es vor allem die katholischen Kongregationen, die in Genua die Gegenreformation vorantrieben und auf eine authentische und didaktische Bildsprache angewiesen waren. Carlones Fresken vertreten die nachtridentinischen Lehren, die eben jenen humanistischen

[118] Pesenti 1986, S. 146.
[119] Orlando 1997/99, S. 131.
[120] Vgl. Gavazza 1974, S. 303.
[121] Orlando 1997/99, S. 134.

Individualismus – wie etwa den der Familie Balbi – versuchten zu unterbinden. Ebendieser sollte jedoch zum Ende des Seicento mittels der mythologischen Ikonographie die privaten Paläste über die christlichen Gebäude triumphieren lassen. Die Trennung der Maler in eine traditionelle und neue Schule, die in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts einsetzt, geht mit dem stilistischen Übergang von Barock zum *stile vaporoso* einher. Gavazza begründet die politischen Aufträge Carlones mit dessen narrativer Malerei, welche von der „direzione avviata dai concorrenti più giovani, Valerio Castello e Domenico Piola" abweicht:

„Resta anche vero che le regole della commissione pubblica possono giustificare questo ritorno alla tradizione e anche spiegare la scelta del pittore da parte di una committenza che voleva garanzie di sicura continuità, al di là die rischi di novità di cui poteva risultare difficile il controllo."

In dieser Tatsache erkennt sie auch die oben erwähnten Parallelen zum Bruder Giovanni Carlone:

„Si ripete con Giovanni Battista Carlone la vicenda della necessità di un cantiere affidabile, come era successo al fratello Giovanni per l'impresa della decorazione del Gesù."[122]

Ein generelles Problem der Chronologisierung der Werke Giovanni Battista Carlones ergibt sich aus der Tatsache, dass er seinen individuellen Stil sehr früh, bereits in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, ausreifen und diesen bis zu seinem Tod nahezu unverändert beibehalten sollte. Gavazza spricht gar von gelegentlichen „Sympathisierungen", die eine kontinuierliche Entwicklung des Künstlers ersetzen: „La verità forse consiste nel fatto che Giovanni Battista Carlone possiede una coerenza che è altra da quella di un discorso di unità e di maturazione stilistica, ma è piuttosto quella di una «simpatia» di acquisizioni e di adattamenti."[123]

Aus Rom zurückgekehrt, erwarteten die Brüder Carlone in Genua bedeutende Aufträge, darunter die Dekoration der Kirche Il Gesù im Auftrag der Pallavicino (vgl. Kap. 3.1.2.) und die Freskierung der Santissima Annunziata del Vastato für die Patrizierfamilie Lomellini (vgl. Kap. 3.1.4.). Sind die frühen eigenständigen Werke Giovanni Battistas in der Santissima Annunziata und Il Gesù leicht zu identifizieren, ist seine Intervention in den Gemälden des Bruders, auf die Gavazza[124] aufmerksam macht, hingegen meist

[122] Ibid.
[123] Ibid., S. 277.
[124] Vgl. Gavazza 1974, S. 188, 271.

nicht eindeutig zu bestimmen. Gleiches gilt für die Fresken der Brüder im Palazzo Agostino Spinolas (Abb. 5-8), die Gavazza und Pesenti[125] auf 1622 datieren. Sie erkennen in einzelnen Figuren des Freskos *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* und den gemalten Statuen die Autorschaft Giovanni Battistas.

1630 heiratete Giovanni Battista die Adlige Nicoletta Scorza aus Voltaggio, mit der er 24 Kinder haben sollte. Nicoletta Scorza war höchstwahrscheinlich eine Verwandte des Malers Sinibaldo Scorza (1589-1631).[126] Mittels dieser Vermutung ist es möglich, zur stilistischen auch eine persönliche Verbindung Carlones zu Giovanni Benedetto Castiglione, Il Grechetto, herzustellen, der ein Schüler Scorzas war. Die nicht nur künstlerische, sondern freundschaftliche Beziehung Carlones zu Fiasella bestätigt sich nicht allein durch ein Archivale, das die Übernahme der Patenschaft für eines der Kinder Giovanni Battistas im Jahr 1638 dokumentiert: Auch die Aufschrift „30 gennaio 1630 a Sarzana", mit der die G.B. Carlone zugeschriebene Zeichnung *Die sterbende Clorinda*[127] (Abb. 54) versehen ist, könnte für einen Aufenthalt des Künstlers zum genannten Zeitpunkt bei Domenico Fiasella in Sarzana sprechen. Als zusätzliches Indiz für eine enge Verbindung der beiden Maler darf auch die Tatsache angeführt werden, dass Giovanni Battista Casoni (1610-1686), ein Schwager Domenico Fiasellas, einige Stilzüge G.B. Carlones übernahm.[128]

Nach dem Tod des Bruders, ebenfalls im Jahre 1630, vervollständigte Giovanni Battista dessen angefangene Fresken in der Chiesa di Sant'Antonio Abate in Mailand[129] (Abb. 67), um sich im Folgenden auf die Realisierung des Altargemäldes *Die Heilige Maria*

---

[125] Gavazza, Ezia/Pesenti, Franco Renzo, *Un affresco inedito per casa Spinola e il cantiere genovese di Giovanni e Giovanni Battista Carlone*, in: "Arte documento", Nr. 7 (1993), S. 61.

[126] Wie bereits Maurizio Romanengo (*Sinibaldo Scorza e Voltaggio. Vita, arte e poetica di un pittore aristocratico*, in: Orlando, Anna (Hrsg.), *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, Ausst.-Kat. Genua, Palazzo della Meridiana, 10.02-04.06.2017, Genua 2017, S. 48, Fußnote 41.) bedeutet, ist die Beziehung der Familie Carlone aus Rovio zu jener der Scorza und zu deren Heimatstadt Voltaggio näher zu beleuchten.

[127] 1630, Kreidezeichnung, 33,2 x 23,2 cm, private Sammlung, Provenienz: Dorotheum Wien, 29.04.1999, Versteigerungsnummer 104.

[128] Newcome Schleier 1989, S. 92.

[129] Zu den Arbeiten Giovannis zählen *Konstantins Kreuzesvision*, die *Kreuzesprobe*, und *Heraklios trägt das Kreuz in Jerusalem* in den Jochen des Gewölbes im Langhaus. Giovanni Battistas Intervention bezieht sich auf die Fresken in der Vierung, in der im mittleren Feld die *Kreuzerhöhung* gezeigt ist. In den äußeren Bildfeldern präsentieren die Brüder Carlone den *Baum der Erkenntnis von Gut und Böse*, die *Eherne Schlange*, die *Opferung Isaaks* sowie *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*. Die Ikonographie ist von essentieller Bedeutung für das Freskenprogramm, das Carlone in den fünfziger und sechziger Jahren in der Kirche San Siro in Genua (vgl. Kap. 3.1.8.) realisieren wird. Stilistisch stehen die Fresken in Mailand in engem Zusammenhang zu den Werken der Brüder Carlone im Gewölbe der Santissima Annunziata (vgl. Kap. 3.1.4.); Vgl. Nicodemi, Giorgio, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in: *Storia di Milano*, XI, Mailand 1958, S. 482.

von der Gnade mit den Heiligen Laurentius und Rochus (Abb. 91) für die Kathedrale Sankt Lorenz in Lugano im Jahr 1632 zu konzentrieren.[130] Einige Fragen wirft ein von Alfonso[131] entdecktes Gemälde G.B. Carlones in Sassello, das die *Mariä Himmelfahrt mit den Heiligen Nikolaus, Antonius Abbas, Rochus und der Bethlehemitische Kindermord*[132] (Abb. 80) zeigt, auf. Das vom Kanoniker Giorgio Boagno am 9. Februar 1631 in Auftrag gegebene Ölgemälde weist nur wenige Stilmerkmale des Künstlers auf. Auch unterscheidet es sich deutlich von den weiteren Werken Carlones aus den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts. Da die Autorschaft Carlones durch ein Archivstück dokumentiert ist, sind die stilistischen Divergenzen auf Experimentierungen des Künstlers zurückzuführen. Auch Ciliento bemerkt eine Unentschlossenheit des Künstlers, die er mit den verschiedenen Eindrücken, die Carlone in der Kirche Il Gesù in Genua gewann, erklärt. Ciliento sieht insbesondere im oberen Teil des Bildes Carlones Beschäftigung mit Guido Reni.[133]

Um 1640, nochmals im Tessin, malte Carlone ein Altarbild für die Pfarrkirche von Maroggia (vgl. Kap. 3.1.5., Abb. 136) im Auftrag Giovan Pietro Petruccis. Auch in die vierziger Jahre sind die ersten Arbeiten, die Giovanni Battista für den Kartäuserorden in Pavia schuf, zu datieren, darunter das Fresko *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas* (Kap. 3.1.7., Abb. 165-166). Unter dem Einfluss von Pietro da Cortona, mit dem er ca. 1643 während eines zweiten Romaufenthalts in der heute nicht mehr existierenden Villa Il Vascello zusammenarbeitete, nähert sich Carlones Malerei dem Hochbarock an.[134] Weiterhin in den vierziger Jahren arbeitete Carlone in Chiavari im Auftrag der Familie Costaguta, die sich das Patronat über die dortige Franziskanerkirche erworben hatte und diese für die Ordensbrüder renovieren ließ. Belloni vermutet, dass der Kontakt zu der Gemeinschaft in Chiavari über Carlones Beziehungen zu den Franziskanern der Santissima Annunziata in Genua entstanden war.[135] Im ersten Gewölbeabschnitt des linken Seitenschiffes der Kirche S. Francesco stellte G.B. eine *Kreuzaufrichtung* (Abb. 161) dar[136], wie er sie, von seinem Bruder ausgeführt, in der Kirche Il Gesù in Genua (Abb. 15) gesehen hatte. In Giovanni Battistas Komposition ist die Dramatik und Dynamik der Motive jedoch deutlich

[130] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 161.
[131] Alfonso 1977, S. 71; *Opere restaurate in provincia di Savona 1975/1984,* Ausst.-Kat. hrsg. v. Bruno Ciliento, Savona 1984, Kat.-Nr. 11, S. 51.
[132] 1631, Öl auf Leinwand, 285 x 193 cm, Sassello (Savona), Cappella di S. Antonio Abate.
[133] Ciliento 1984, S. 53.
[134] Gavazza 1974, S. 284.
[135] Belloni 1969, S, 222.
[136] Vgl. Ragazzi, Franco/Corallo, Carla, *Chiavari* (*Le città della Liguria*; Nr. 1), Genua 1981, S. 108.

gesteigert. Im Gegensatz zu Giovanni Carlone lässt Giovanni Battista beispielsweise im linken Bildhintergrund die unter ihrem Leid zusammengebrochene Muttergottes durch ihre Schwestern stützen. Die Handlung im mittleren Feld wird von kleineren Fresken in den Zwickeln vorbereitet, die Szenen der Passion Christi vor Augen führen. G.B. Carlone zeigt *Christus im Garten Gethsemane*, *Christus vor Kaiphas*, die *Geißelung Christi* und die *Dornenkrönung* (Abb. 163). Im Bogen erscheinen die *Vier Kardinaltugenden*, *Tapferkeit* mit einer Säule im Arm, *Mäßigung* mit einem Mischgefäß, die *Gerechtigkeit* mit Waage und Schwert sowie zu beiden Seiten die *Klugheit* (Abb. 164) mit Spiegel. Belloni bemerkt Carlones Elaborieren seines Werkes für die Costaguta trotz der geringeren Auftragsgröße im Vergleich zu jener für die Lomellini in der Annunziata del Vastato. Er vermutet, dass Carlone selbst von seiner Ausfertigung überzeugt gewesen sein musste, da er seine künstlerischen Ideen, die er bei dieser Arbeit gewonnen hatte, später auf das Fresko *Die Kreuzigung Petri* (Abb. 377) in San Siro übertrug.[137]

Am 6. Juli 1644 wird Carlone erneut nach Chiavari berufen. Für die Seitenwände des Presbyteriums der Kirche San Giovanni Battista entstehen die beiden großformatigen Ölgemälde *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*[138] (Abb. 168) und *Der Tanz der Salome*[139] (Abb. 169). Auch ein im Tympanon des ersten linken Seitenaltars eingefasstes Gemälde, auf dem *Gottvater*[140] (Abb. 170) dargestellt ist, ist von der Hand G.B. Carlones. Einem Eintrag im Kirchenbuch von 1644 ist zu entnehmen, dass Giovanni Battista auch Autor des einst unter der Darstellung des Pantokrators befindlichen, heute verschollenen Altargemäldes war.[141] Wieder für die Familie Costaguta erschuf er zudem im Zeitraum vom 12. Juli bis 6. Dezember 1644 Gemälde *a fresco* im Gewölbe der Apsis und des Presbyteriums.[142] Das „fare grande“, das Damiani Cabrini[143] in diesen Fresken erkennt und auf den zweiten Romaufenthalt des Künstlers zurückführt, ist jedoch eher in den Ölgemälden des Presbyteriums ersichtlich. Auch in der *Descrizione* von 1846 ist die Rede von Carlones Entwicklung nach den dreißiger

[137] Ibid.
[138] 1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di S. Giovanni Battista.
[139] 1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di S. Giovanni Battista; Belloni 1969, S. 222.
[140] 1644, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Chiavari, Chiesa di S. Giovanni Battista.
[141] Kirchenbuch der Compagnia del SS. Sacramento di Chiavari, vom 20. Juni 1644, S. 56: "Pagato al sig. Gio Batta Carlone pittore aconto dell'ancona e Padre Eterno L. 330", zitiert nach: Bulgarelli, F./ Algeri, G., Karteikarte des Ministeriums 07/ 00015394, Rotondi Terminiello, Giovanna/ Cataldi Gallo, Marzia, 1979.
[142] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 162.
[143] Ibid.

Jahren des 17. Jahrhunderts: „[…] mise cura ad ingrandire il disegno, a far più varie e squisite le tinte e meglio distribuito il chiaroscuro […].“[144] Hingegen beweisen die Fresken vielmehr Carlones gleichzeitige Anwendung verschiedenster Malstile und die von Gavazza erwähnten „Sympathien“ Carlones.[145] Während das Hauptfresko im Gewölbe des Presbyteriums, *Die Geburt Johannes‘ des Täufers* (Abb. 171), kompositorische Lösungen des 16. Jahrhunderts wiederholt, verpflichtet sich das von Darstellungen der Propheten und Königen Israels flankierte Nebenfresko *Die Enthauptung Johannes‘ des Täufers* (Abb. 174) einem späten Caravaggismus. Auch *Die Taufe Christi* (Abb. 172) zur Linken des Hauptfreskos und das ovale Wandgemälde *Die Predigt des Täufers* (Abb. 173) im Gewölbe der Apsis rekapitulieren altbewährte Muster, so Gavazza.[146] Belloni erinnert daran, dass die Fresken unprofessionelle Übermalungen erlitten und daher ihre „nobiltà del disegno“ und die „brillantezza dei colori carloneschi“ einbüßten,[147] die sie mit ihrer Restaurierung im Jahr 1993 wiedererlangten.

1646 schuf Carlone das Gemälde *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten* (vgl. Kap. 3.1.6.; Abb. 184-187) für die Kapelle der genuesischen Ordensgemeinschaft San Giacomo della Marina in Genua, für die zeitgleich die weiteren bedeutenden Künstler der Stadt, darunter Il Grechetto, Orazio de Ferrari und Valerio Castello, arbeiteten.[148] Im selben Jahr begann Carlone mit der langwierigen Dekoration der Theatinerkirche San Siro in Genua (vgl. Kap. 3.1.8.), die sich in vier Phasen gliedern sollte. Den Chor beendete Carlone im Jahr 1654. Von 1658-1660 widmete er sich dem Gewölbe des Hauptschiffs, für dessen Ausgestaltung ihm der Bologneser Quadraturmaler Paolo Brozzi zur Seite gestellt wurde; von 1661 bis 1662 freskierte Carlone die Kuppel von San Siro; in die siebziger Jahre fallen schließlich die Arbeiten der Seitenkapellen.[149] Aus den von Ratti 1766[150] aufgezählten Werken Carlones der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts stechen jene für die Palazzi der Spinola in der Strada Nuova (vgl. Kap. 3.4.1.) und der Ayrolo Negrone (vgl. Kap.

[144] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Bd. III, Genua 1846, S. 50.
[145] Gavazza 1974, S. 301.
[146] Ibid., S. 303.
[147] Belloni 1969, S. 222.
[148] Lamera, Federica, *Gli apparati pittorici: chiavi iconografiche di lettura*, in: *San Giacomo della Marina: un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, hrgs. v. Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1996, S. 53.
[149] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 162.
[150] Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura scultura e architettura*, Genua 1766, passim.

3.4.2.) hervor. Sie bezeugen eine Exklusivität der Auftraggeber Carlones. Dass Carlone in den fünfziger Jahren, trotz des Großauftrags von San Siro, parallel im Gebiet seines Anwesens in Parodi tätig war, beweisen seine Werke in Gavi (vgl. Kap. 3.1.10). Mit den Fresken, die Carlone 1653 für das Oratorio di San Giacomo erschafft, ist er einer der wenigen genuesischen Maler, die das *Jüngste Gericht* verbildlichen.

1655 entstanden die Fresken in der Kapelle des Palazzo Ducale, die das bedeutendste Werk des Künstlers bilden (vgl. Kap. 3.5.). Luca Assarinos Erwähnung Carlones im Vorwort der *Giuochi di Fortuna*[151] aus dem gleichen Jahr spiegelt den Ruhm wider, den der Künstler durch seine prestigeträchtigen Arbeiten errungen hatte. Weiterhin ist die Kunst von G.B. Carlone in den wichtigsten öffentlichen Bauten der Stadt präsent. Auch für die zentral gelegene Santissima Annunziata, deren Vorplatz die Via Balbi und die Strada Nuova verbindet, wurde Carlone nochmals einberufen (vgl. Kap. 3.1.4.). 1657 entstand das Altargemälde *Die Vision des Heiligen Dominikus in Soriano*[152] (Abb. 323) für die Brüder Giovanni Battista und Marcantonio Falcone, die mit dem Auftrag für ihre Familienkapelle in Chiavari ihre Verbundenheit zur Frömmigkeit der Dominikaner zum Ausdruck brachten.[153]

Wesentlich ist der Hinweis, den Damiani Cabrini zu Carlones Aufträgen außerhalb der Stadt, im Hinblick auf Assarinos lobende Worte gibt. Diese, so Damiani Cabrini, bewiesen Giovanni Battista Carlones Freimachen von politischen Grenzen.[154]

Giovanni Battista Carlone war einer der wenigen Künstler Genuas, die die Pest der Jahre 1656 und 1657 überlebten. In dieser Zeit hatte sich der Maler mit seiner Familie auf sein Anwesen in Parodi Ligure, im ländlichen Hinterland Genuas, zurückgezogen. Nach Ende der Pest setzte er sogleich die Malereien in San Siro fort. 1659 schuf er die Fresken in den Pendentifs der Kuppel von Il Gesù in Genua (vgl. Kap. 3.1.2.). Ein Jahr später arbeitet er erneut im Kloster von Pavia, in der Kapelle der Heiligen Katharina von Alexandrien (vgl. Kap. 3.1.7.). In den Jahren 1662 bis 1663 ist Carlone nochmals in der Santissima Annunziata aktiv. Aus diesen Jahren stammen weiterhin zahlreiche Fresken und Altargemälde der Seitenkapellen, zudem beendete er die von Giulio Benso

[151] Vgl. Assarino, Luca, *I giuochi di Fortuna, o sia gli avvenimenti di Astiage, e di Mandane Principi della Siria*, II Bde., Venedig 1655-1656, Vorwort.
[152] 1657, Öl auf Leinwand, 303 x 220 cm, Chiavari, Kathedrale.
[153] Algeri, Giuliana, *La Basilica della Madonna dell'Orto a Chiavari: da Santuario a Cattedrale*, Chiavari 2010, S. 115.
[154] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 162.

begonnenen Malereien des Presbyteriums.[155] Zur Mitte der sechziger Jahre setzt die geschäftliche Verbindung Carlones zu Pierre Puget ein. Einem Archivdokument von 1665 ist zu entnehmen, dass Puget auf Anraten Giorgio Scalas zwei Gemälde, *Die Drei Grazien* und *Die Drei Parzen*, bei Carlone in Auftrag gab, die er nach Frankreich schicken wollte. Puget akzeptierte nur die Drei Grazien, „e l'altro delle Tre Parche restò in casa di detto Carlone perché non piacque del tutto al N. Pietro et aggiustarono di riccomodarle qualche cosa […]."[156] In Verbindung zur Bekanntschaft mit Puget steht auch *Die Flucht nach Ägypten mit dem Palm- und Dattelwunder*[157] (Abb. 493), das in den siebziger Jahren entstand[158]. Das Altargemälde war einst von einer Marmordekoration Jacques Massettis, eines Mitarbeiters Pugets, umsäumt.[159] In diesem Werk, das einer Invention Castigliones[160] geschuldet ist, verbindet Carlone Motive früherer Kompositionen, wie den Fingerzeig des Engels, mit neuen Elementen, wie dem illusionistischen Flug der Putte im Bildvordergrund und dem dekorativen Motiv der orientalischen Palme.

Im Jahr 1676 war Carlone für die Dominikaner in Bosco Marengo in Piemont tätig, dem Geburtsort Pius V. Für das Kloster S. Croce entstanden drei Fresken zum Leben des Domingo de Guzmán Garcés.[161] Damiani Cabrini bemerkt, dass Carlone in seinen letzten Jahren als Maler den Neuerungen der Kunst nicht folgte und stattdessen stets seinen narrativen Ausdrucksmitteln treu blieb, während sich Valerio Castellos Malerei und jene der „Casa Piola" einem das Rokoko präfigurierenden Stil näherten.[162] Dem ist nur bedingt zuzustimmen: Wenngleich Giovanni Battista Carlone mit Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Vergleich zur „Grande Decorazione" der Genueser Künstler Piola, De Ferrari, Boni, Castello etc. die Bildaussage über perspektivische Bildmittel stellt, ist im Rahmen der künstlerischen Entwicklung des Malers ein gesteigerter Illusionismus bemerkbar. Beispielhaft für diese stilistische und qualitative Erweiterung ist die Bemalung der Kuppel von San Siro (Kap. 3.1.8.). Es ist

---

[155] Ibid., S. 163.
[156] Notar Celesia Giuseppe, Schriftrolle 17, 11. März 1665, zitiert nach: Belloni 1988, S. 72, 77, Anm. 8.
[157] Um 1670, Öl auf Leinwand, 360 x 275 cm, Kathedrale von Montpellier, Chapelle des Anges gardiens, Provenienz: Kapelle der Familie Deydé.
[158] Chevalier, Alain, *An unknown work by Pierre Puget: the Deydé funerary chapel in Montpellier Cathedral*, in: „Metropolitan Museum Journal", 29 (1994), S. 91.
[159] Franchini Guelfi, Fausta, *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della dvozione*, in: Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti, hrsg. v. Piero Boccardo, Clario di Fabio, Philippe Sénéchal, Genua 2004, S. 181.
[160] Gio. Benedetto Castiglione, genannt il Grechetto, *Flucht nach Ägypten und das Palmwunder*, Kupferstich, um 1647, Pavia, Museo Civico, publiziert in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, Abb. 361.
[161] Bozzo 2000, S. 125.
[162] Ibid.

stets zu betonen, dass sich die Unterschiede zwischen der neuen Künstlergeneration und der Bottega Carlone nicht anhand des Grads der illusionistischen Malkunst definieren lassen, sondern in der Abgrenzung von narrativem und dekorativem Stil gründen.

Zu den letzten Arbeiten Carlones zählen seine Fresken in den Kirchen S. Sebastiano (vgl. Kap. 3.1.1.) und San Bartolomeo dell'Olivella. Giovanni Battistas Werke in der Klosterkirche der Augustinerinnen dell'Olivella entstanden ungefähr zwischen 1676 und den frühen achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Im Gewölbe ist Giovanni Battistas *Glorie des Heiligen Bartholomäus*[163] (Abb. 635) zu sehen, während die Seitenwände mit den von ihm gemalten Szenen *Der Heilige Bartholomäus gibt den Befehl zur Zerstörung eines Götzen* und *Der Heilige Bartholomäus heilt eine Besessene* geschmückt sind. Der Auftrag zur Bemalung der Kirche San Bartolomeo dell'Olivella ist aufschlussreich für das Verständnis des künstlerischen Erbes und der Nachfolge Carlones, denn es sind seine Söhne Giovanni Andrea und Nicolò, die die Freskenausstattung zu Ende brachten. Rattis Worte aus der Vita Andrea Carlones geben einen Hinweis auf die Weiterführung der Werkstatt Giovanni Battista Carlones durch seinen Sohn Andrea: „[…] il Padre già vecchio, ed i fratelli, lo chiamavano alla patria."[164] Die weitere Freskenausstattung der Kirche wurde fast gänzlich von Andrea ausgeführt, der sich an den narrativen Stil des Vaters hielt. Die Bottega Carlone „gode della scelta preferenziale delle […] Agostiniane […] Per un decoro di immagini che offrono una facile leggibilità del «racconto» […]", so Gavazza.[165] In das Portalgewölbe malte der Sohn *Die Taufe des Heiligen Augustinus*. Andreas Deckengemälde *Die Glorie des Heiligen Augustinus* (Abb. 711) wiederholt die Invention des Vaters für das Kompositionsschema der *Glorie des Heiligen Syrus* (Abb. 405). Auch übertrug Andrea das Konzept auf die *Apotheose des Heiligen Ignatius von Loyola* in der römischen Mutterkirche des Jesuitenordens. Dass Andrea Carlone das künstlerische Erbe seines Vaters antritt, zeigt auch ein Gemälde der Musei di Strada Nuova[166] (Abb. 712), das vermutlich einst im Palazzo Benedetto Spinola aufbewahrt war und dort von Ratti bewundert und als "Pitonessa, che fa comparire innanzi Saulle l'ombra del Profeta Samuele […]", quadro "di ottimo gusto […] a lume notturno […] allo stil di Gerardo

[163] Fresko, 500 x 350 cm, Genua, San Bartolomeo dell'Olivella.
[164] Ratti 1769, S. 97.
[165] Gavazza 2011, S. 27.
[166] Giovanni Andrea Carlone, *Die Magierin von Endor lässt den Schatten des Propheten Samuel vor Saul erscheinen*, 213 x 211 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Depot, Inv. PB 2735.

detto dalle Notti"[167] beschrieben wurde. Die Arbeit kann stellvertretend für die Übernahmen von einzelnen Motiven bis hin zu Kompositionsschemen des Vaters seitens Andreas angeführt werden. In diesem Fall reproduziert der Sohn im Bildhintergrund die Figur eines Soldaten, die Giovanni Battista für den von Agostino Pallavicino in Auftrag gegebenen *Sturz des Simon Magus* (Abb. 371; 376) entworfen hatte. Auch Andreas Gemälde *Der Prophet Elias und die Priester Baals*[168] (Abb. 713) beweist die Weiterführung des akademischen Eklektizismus des Vaters, die Kontinuität der Dramatisierungen caravaggesker Szenen und die Transformierung manieristischer Bildmittel in eine dynamische Barockmalerei.

Während sich die Nachfolge C.B. Carlones im Fall seines Sohnes Giovanni Andrea aber meist auf den Bildaufbau beschränkt, übernimmt Nicolò konkrete Motive aus dem Repertoire des Vaters, wie im *Pfingstwunder* ersichtlich wird.[169] Auch in seinem Ölgemälde *Der Heilige Hieronymus*[170] (Abb. 719) orientiert sich Nicolò an einer Komposition Giovanni Battistas (Abb. 210).

Newcome-Schleier vermutet nicht zuletzt aufgrund der Größe seines Œuvres, dass Giovanni Battista Carlone eine Vielzahl von Schülern in seiner Werkstatt unterhielt. Ratti nennt als Carlones Eleven die nicht weiter erwähnten Bartolomeo Passano und Tommaso Ferro. Belloni zählt zu den Nachfolgern Carlones zudem Padre Teresio Languasco.[171] Weiterhin nennt er Carlones Schüler Giovanni Paolo Biondi, der sich am 7. Juli 1642 der Bottega anschloss.[172] Auch Alizeri sieht in dem aus San Remo stammenden Maler Languasco (1651-1698) einen Schüler G.B. Carlones.[173] Er dokumentiert zwölf Ölgemälde des späteren Mönchs Teresa Maria in der Sakristei der Kirche S. Nicola da Tolentino, von denen zehn Martyrien der Heiligen des Augustinerordens thematisieren, während die beiden anderen einen *Heiligen Nikolaus von Tolentino* und den *Heiligen Augustinus beim Konzil* zeigen.[174]

[167] Ratti 1766, S. 289.
[168] Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine.
[169] Gavazza 1989, S. 201.
[170] Öl auf Leinwand, 290 x 191 cm, Genua, Seminario Arcivescovile, Provenienz: Genua, Vecchio Seminario, Via Porta d'Archi; Vgl. Alizeri 1875, S. 303; Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293702 (CEI FBC0019a), Cataldi Gallo, Marzia, 2006.
[171] Vgl. Belloni 1969, Anhang.
[172] Belloni 1975b, S. 200.
[173] Alizeri 1847, Bd. 2.2, S. 1156.
[174] Ibid., S. 1156-1157.

Newcome-Schleier hält es für wahrscheinlich, dass sich Giovanni Battista vor allem auf seine eigenen Kinder Simone, Giovanni Andrea und Nicolò verließ. Sie unterstützten Carlone bei seinen Arbeiten und führten die Werkstatt weiter, so Newcome-Schleier.[175] Giovanni Andrea Carlone jedoch widmete sich bereits früh den Impulsen der neuen Künstlergeneration Genuas und folgte dem Stil Domenico Piolas. Andrea strebte nach Klassischem, Ideellem und verließ bald gänzlich den Naturalismus, wie in der *Descrizione* erläutert ist:

„[…] tante doti non passarono nei figli. Giovann'Andrea Carlone venuto alla luce in un'epoca che cominciava a correre in cerca di straniere imitazioni, non ebbe appena servito al padre in qualità d'aiuto, che fece disegno di viaggiare l'Italia e di esaminarne le scuole. Innamorò sovra tutte della veneziana e si diede perdutamente a studiarne il colorito; d'onde vantaggiando da un lato, scapitò nella intelligenza delle linee, e finì manierista."[176]

Sein Bruder Nicolò, dessen malerisches Talent von der Kunstgeschichtsschreibung als gering eingestuft wird, erblindete: „[…] fratel minore nominato Nicolò si diede all'esercizio dell'arte, or lavorando sotto la direzione del fratello, or seguendone a tutta possa lo stile, ma con minor garbo. Morì cieco nel 1714."[177] Carlones Söhne und seine Werkstattmitarbeiter bilden den ersten der drei Stränge der Nachfolge. Das zweite und wichtigere Segment des künstlerischen Erbes konstituieren die Genueser Künstler, die auf den Inventionen und Innovationen Giovanni Battista Carlones als Bindeglied zwischen Cinque- und Settecento aufbauen. Zu diesen Malern zählen Domenico Piola (1627-1703), Valerio Castello (1624-1659), Anton Maria Vasallo (um 1620- ca. 1673), Stefano Magnasco (1635-1674) und schlussendlich Giovanni Battista Merano (1632-1698). Carloneske Tendenzen finden sich zudem im Werk Giovanni Battista Chiappes (1723-1765). Bereits Belloni deutete an, dass die gesamte neue Künstlergeneration Genuas nach 1650, obwohl sie eine revolutionierte, illusionistische Malerei des Hochbarocks vertraten, doch von der Malerei Carlones beeinflusst war:

„[…] il Piola cominciava ad avere un nome affermato ed, accanto al Piola, il giovane G.B. Merano e la folla delle giovanissime speranze, come Gregorio De Ferrari, tutti con un linguaggio nuovo ed una diversa mentalità. Pure e in ogni modo, la pittura di tutti doveva qualcosa a Gian Battista Carlone."[178]

[175] Newcome-Schleier 1989, S. 93.
[176] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Bd. III, Genua 1846, S. 51.
[177] Ibid.
[178] Belloni 1969, S. 236.

Diese Aussage gilt insbesondere für Merano. Auch Valerio Castello hatte die Bildfindungen Giovanni Battistas rezipiert und bereits im neuen emilianischen Stil interpretiert, besonders deutlich aber orientierte sich dessen Schüler Merano an der Malerei G.B. Carlones. 1678 schuf er im rechten Querschiff der Kirche San Giovanni Battista in Finale Ligure das Fresko *Die Glorie des Heiligen Hermes*, das als Kopie Carlones *Glorie des Heiligen Syrus* zu bezeichnen ist. Auch die musizierenden Engel hat dieser von Carlone übernommen. In der *Krönung Mariens* im linken Querschiff reproduziert Merano das gleichnamige Motiv Carlones aus der Annunziata (vgl. Kap. 3.1.4.). Die beiden Beispiele verdeutlichen, wie der Künstler sich anhand der Annahme der Bildmittel G.B. Carlones im nahen Umfeld Genuas etablieren konnte, während er innerhalb der Stadt mit der Konstituierung der Kompositionen Carlones im späten 17. Jahrhundert nur schwerlich Erfolge erzielte. Ersten Kontakt zu Giovanni Battista nahm Merano vermutlich in der Chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine (vgl. Kap. 3.1.9.) auf, für die Meranos Gemälde *Die Wunder des Heiligen Angelus, des Karmeliten* entstand. Wie nah Meranos Malerei der Kunst Carlones steht, zeigt sich in Meranos Fresken im Palazzo Lascaris in Nizza, die zuerst G.B. Carlone zugeschrieben waren. Mit dem Thema *Der Sturz des Phaeton* bekunden die Grimaldi ihre genuesische Herkunft sowie die Zugehörigkeit Nizzas zu Ligurien, so Gavazza: Unter dem Motto „Nobiltà dell'Origine di Genova" erläutert Giovanni Bernardo Veneroso im *Genio Ligure risvegliato* (Genua 1650) genau in diesen Jahren die Abstammung der ligurischen Bevölkerung von Phaeton, dessen Fall die Lehre, die Obrigkeit zu respektieren, beinhaltet. Diese Moral verbindet das Fresko inhaltlich mit den Arbeiten Carlones im Palazzo Negrone (vgl. Kap. 3.4.2.).[179] Bemerkenswert ist die Adaption des Malstils Carlones durch den Künstler Giovanni Battista Chiappe, der ca. 100 Jahre später nach „antiker Art" malte, nachdem er Carlones Fresken der Kuppel von San Siro restaurierte hatte.[180]

Das dritte Glied des künstlerischen Erbes Carlones betrifft seine internationale Nachfolgerschaft. Diese führt zurück zu der umfassenden Untersuchung Damiani Cabrinis und Bartolettis zu den verschiedenen Zweigen der Familie Carlone. Bemerkenswert scheint in diesem Zusammenhang die Adaption der Ikonographie Giovanni Battista Carlones durch den Maler Johann Carlone (1636-1713), die sich etwa in den Fresken der Kirche S. Maria in Rovio, S. Antonio da Padova in Morcote sowie in

[179] Gavazza 1974, S. 263-268.
[180] Belloni, Vennanzio, *Scritti e cose di arte genovese*, Genova 1988, S. 252.

Schlierbach offenbart.[181] Seine Darstellung der *Nereiden* im Haus der Familie Carlone in Rovio[182] beweist, dass er Giovanni Battista Carlones *Balbi-Fries* gesehen hatte.

Angesichts der oben beschriebenen Konstellationen, in die G.B. Carlone hineinwächst, ist es besonders interessant zu beobachten, wie sich dieser in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus den festgefahrenen künstlerischen Schemen seiner Familie mittels einer Auseinandersetzung mit neuen malerischen Impulsen zu lösen versucht. Zwar bleibt Carlones Naturalismus unvereinbar mit dem ornamentalen Stil des Spätbarock, jedoch beweist eine späte Arbeit die stetige Adaption neuer Entwicklungen: Carlones Fresko *Die Glorie des Heiligen Franziskus* (Abb. 634) der Kirche SS. Nazario, Celso e Francesco weist ein höchstes Maß an Illusionismus auf. Auch Lanzi erwähnt Carlones unermüdliche Inspiration:

„[…] Visse fino agli 85 anni; nè perdè mai o il vigor della mente per inventare e variare le grandi composizioni, o la franchezza della mano per trattarle con possesso di pennello quas'incomparabile."[183]

Weiterhin zeigen das Fresko *Gottvater* (Abb. 601-607) in der Kirche SS. Nicolò e Erasmo in Voltri und die Kuppel von San Siro (vgl. Kap. 3.1.8., Abb. 421-423), dass Carlone in seinen späten Jahren des barocken Illusionismus fähig ist. In beiden Werken findet sich etwa eine Engelsfigur in starker Untersicht.
Alfonsos Studien ergaben, dass Carlone als Einundachtzigjähriger im Genueser Hinterland, wahrscheinlich auf seinem Anwesen in Parodi Ligure, verstarb.[184] Nach der Beschreibung Rattis wurden die Mitglieder der Familie Carlone, darunter Taddeo, in der einstigen hinter der Strada Nuova gelegenen Kirche S. Francesco di Castelletto in Genua beigesetzt.[185] Ratti erwähnt Giovanni Battista Carlones Wunsch, im Grab seines Vaters Taddeo bestattet zu werden.[186]

---

[181] Vgl. Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 45-52, 253-258, 259-264.
[182] Vgl. ibid., S. 268-271.
[183] Lanzi 1822, a.a.O., S. 271; Lanzi/ Wagner 1833, a.a.O., S. 279; „[…] Er ward 85 Jahr alt und verlor weder die Geisteskraft, grosse Gebilde zu erfinden und mannichfaltig darzustellen, noch die Freiheit der Hand, sie mit fast unvergleichlicher sicherer Obmacht über den Pinsel zu behandeln."; Ähnlich in der Descrizione…1846, a.a.O.., S. 50: „[…] nè rallentò d'immaginativa, di franchezza, di leggiadria coll'andare dell'età che il portò fino a diciassette lustri [85 Jahre]."
[184] Alfonso 1977, S. 60.
[185] Ratti 1766, S. 251: „[…] In questa Chiesa per ultimo tra i valenti Pittori della famiglia Carloni, che vi sono sepolti, v'é sotterato Taddeo Pittore, Scultore, ed Architetto con la seguente iscrizione. Thadeus Carlonus egregius Sculptor nil nisi corpus morti concessit MDCXV."
[186] Vgl. *Carlo Giuseppe Ratti: Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manoscritto del 1762*, hrsg. v. Maurizia Migliorini, Genua 1997, S. 29.

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts

Der Beginn der katholischen Reformen in Genua lässt sich anhand eines bestimmten Ereignisses festmachen: Papst Gregor XIII. beauftragte Kardinal Francesco Bossio im Jahr 1582 im Rahmen der Apostolischen Visitationen, die Diözese Genuas nach den im Tridentinum festgelegten Kriterien zu beurteilen.[186] Der Mailänder Bossio, der in direkter Verbindung zu Kardinal Borromeo stand, zeigte sich als einer der bedeutendsten Akteure der praktischen Umsetzung der tridentinischen Verordnungen. Konform mit den Theorien Borromeos und Gabriele Paleottis, publizierte Bossio seine auf die Visitationen folgenden „Decreta Generalia“[187] zu Mailand im Jahr 1584, in denen er auf die kirchlichen Missstände der Hafenstadt aufmerksam machte. Den Vatikan beunruhigten vor allem Genuas wirtschaftliche Beziehungen zu den Niederlanden und die damit geschaffene Verbundenheit zu protestantischen Gebieten. Auch eine mögliche Toleranz gegenüber den reformierten Handelspartnern seitens der Genuesen, die zugunsten des materiellen Vorteils entschieden, war der katholischen Kirche ein Dorn im Auge. Diese fürchtete zudem eine Verweigerung der Zusammenarbeit einiger Genueser Kaufmänner mit der Heiligen Inquisition bei der Bekämpfung der Häresie.[188] In den Unabhängigkeitsbestrebungen Genuas, die nicht nur im politischen Sinne gegen die Nationalstaaten Frankreich und Spanien, sondern, was die wirtschaftlichen Freiheiten betrifft, auch gegen den Pontifex gerichtet waren, lassen sich Parallelen zu der für eine säkulare Entwicklung offenen Republik Venedig erkennen.

Die im Zuge der Gegenreformation durchgeführten Erneuerungen betrafen in Genua sowohl den religiösen Kultus, die Liturgie, die Sakramente, die Erbauung sowie die Renovierung und Ausschmückung von Kirchen und Krankenhäusern nach den neuen Anforderungen und dem Modell Borromeos als auch die Reformierung der zahlreichen

[186] Magnani, Lauro, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: Materiali di ricerca*, in: „Studi di storia delle arti“, Nr. 5 (1983-85), S. 136.
[187] Bossio, Francesco, *Decreta generalia ad exequendae Visitationis Genuensis usum…*, Mailand 1584.
[188] Magnani 1983-85, S. 139.

Bruderschaften.[189] Die Kritik der Staatskirche richtete sich direkt gegen die Tendenz der privaten Andacht im familiären Kreis, wie sie der Protestantismus propagierte. Der Vatikan befürchtete eine reine Zurschaustellung von Frömmigkeit im privaten Palast als Vorwand zur Vernachlässigung der Investition in öffentliche Bauten. Das Gleiche galt für die soziale und caritative Verantwortung im kommunalen Bereich: In diesem Sektor wurde eine aktive Teilnahme des Adels an der Bekämpfung des städtischen Pauperismus gefordert. Das Armutsgebot der protestantischen Kirche wurde in zweierlei Hinsicht als Gefahr der Verarmung angesehen: Zum einen als oben genannten Anlass seitens der herrschenden Klasse Genuas, die Schirmherrschaften aufzugeben, zum anderen als politische Machteinbuße und Verlust der Einflussnahme der Kirche über den Adel.[190] Das Beharren auf öffentlichen Festen, Prozessionen und der staatlichen Caritas sowie die das Stadtbild beeinflussende Umbauten in den auf die Kritik folgenden Jahren sind in diesem gegenreformatorischen Licht zu betrachten. Der öffentliche Charakter der Werke G.B. Carlones erklärt sich durch das Bestreben der katholischen Kirche und der Republik, den genannten Anforderungen nachzukommen. Es folgte die Ansiedlung zahlreicher Orden von Regularklerikern und Kongregationen, die die Seelsorge, Krankenpflege und Katechese förderten. Nach Genua gelangten 1584 die Unbeschuhten Karmeliter, 1589 die Jesuiten, die Theatiner, welchen im Jahr 1575 die Basilika S. Siro zugesprochen wurde, 1583 die Kapuziner, 1593 die Augustiner, 1601 der Kreuzherrenorden, die Minderen Regularkleriker, 1590 die Barnabiten, 1593 die Trinitarier u.a.

Magnani verweist auf das gemeinsame Interesse der römischen Kirche und der spanischen Orden – den Jesuiten, Karmeliten, Trinitariern und Augustinern – die Religion in Genua zu kontrollieren. Wie auf politischer Ebene führt die Gesellschaft von Genuesen und Spaniern auch zu einer religiösen Symbiose. Mit dem Eintreffen der neuen Orden beginnt auch der Beitritt der Adelsmitglieder in jene Kongregationen. Nicolò Doria, Provinzial der Unbeschuhten Karmeliter und Gründer des Klosters S. Anna in Genua, war als Berater Filipps II. von Spanien tätig. Die Jesuiten wurden etwa von den Centurione, den Sauli oder Gentile unterstützt. Marcello Pallavicino, der 1580 Ordensangehöriger wurde, vermachte sein Erbe den Jesuiten und legte mit seiner Schenkung den Grundstein für den Bau der Kirche Il Gesù in Genua, während sein Bruder Giulio Pallavicino die Errichtung der Augustinerkirche S. Anna finanzierte.

[189] Ibid., S. 137.
[190] Ibid., S. 141.

Auch die Renovierung der Kapellen der im 17. Jahrhundert von den Somaskern genutzten Kirche S. Spirito ist Verdienst des Genueser Adels.[191] Alizeri nennt als Stifter der Cappella del Crocifisso, in deren Gewölbe Carlone Szenen der Passion Christi darstellte, den Patrizier Antonio Spinola.[192]

G.B. Carlone tritt in den späten zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts in die Fußstapfen der Künstler Giovanni Battista Castello (genannt Il Bergamasco) und Luca Cambiaso, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die große Auftragslage, die sich durch den Neubau und die Renovierung der zahlreichen Gotteshäuser ergeben hatte, nutzten.[193] Magnani reiht Carlone in jene Genueser Malergruppe, die den Anforderungen der „ opere pubbliche“ „di committenza ufficiale“ und den „necessità di ornare adeguatamente e degnamente le chiese“ gerecht wurden und in deren Bildprogrammen „si intersecano la celebrazione dei committenti, la devozione ai santi prottetori cittadini e, in special modo, l'esaltazione della figura di Maria“.[194] Carlones Malerei ist durch die von Magnani erwähnten, römischen Einflüsse Il Bergamascos, die venezianischen Referenzen Cambiasos und die durch Paggi und Il Passignano nach Genua gebrachte toskanische Malerei bedingt. Carlone führt jenen von den genannten Künstlern begründeten neuen Stil fort, der seine Wurzeln in der nachtridentinischen Malerei und der Kunsttheorie Dolces hat. Carlones Stil begründet sich in eben jener „tendenza puristica e [.] ricerca di semplicità“ und einem Programm „che aveva ben presente le tesi mariologiche tridentine.“ Cambiasos „narrazione precisa e priva di elementi inutili“ [195] findet sich als Kerngedanke im Werk Carlones wieder, wird allerdings in einem Rückgriff auf alte Traditionsmuster, wie sie etwa von den Brüdern Semino und Bernardo Castello erbracht wurden, in einem weniger humanistischen Rahmen behandelt.

Gegenreformatorisches Gedankengut fand in Genua zu Beginn des 17. Jahrhunderts gleichermaßen in der Zurschaustellung persönlicher Devotion wie in der verherrlichenden Ikonographie einzelner Orden als auch in feierlichen Triumphdarstellungen im Auftrag der Republik Ausdruck im öffentlichen Raum. Giovanni Battista Carlone vertrat alle drei Parteien in ihrem offiziellen Bekenntnis. Jesuiten, gefolgt von Franziskanern und Theatinern sowie die herrschende adlige Klasse

[191] Alizeri 1847, Bd. 2.2, S. 902.
[192] Ibid., S. 904.
[193] Magnani 1983-85, S. 144-145.
[194] Ibid., S. 145-167.
[195] Ibid., S. 147.

bekundeten mit dem Bau und der Neugestaltung bereits bestehender Kirchen die reformierte katholische Religiosität. Während die Hauptaltäre und zentralen Deckenfresken von Bildprogrammen, die abwechselnd Maria in der Rolle der „chiesa militante, chiesa purgante, chiesa trionfante“[196] zelebrieren, bestimmt werden, drücken die privaten Altargemälde der Seitenkapellen die Konvergenz der einzelnen Adelsfamilien mit der katholischen Reform mittels der Darstellung von Familienschutzpatronen aus. Die starke Beteiligung der führenden Familien Genuas an der architektonischen und malerischen Vergegenständlichung des Glaubensbekenntnisses, das sich in der Finanzierung von katholischen Bauten, deren Dekoration und insbesondere in der Stiftung der Familienkapellen manifestiert, ist als politisches Handeln zu deuten. Das Verhältnis von Glaube und Politik äußert sich in einem Wettstreit der visuellen Zelebration von Wohltätigkeit zwischen Kirche und Justiz. Spiritualität wird offenkundig: Die sich häufenden Illustrationen der Visionen und Ekstasen kanonisierter Heiliger zieren zunehmend nicht mehr allein die Seitenkapellen, sondern triumphieren an den Hauptgewölben der Kirchen und Paläste. Auch in der Funktion des Patronats konkurrieren die regierenden Familien, die sogenannten *alberghi*, mit der katholischen Kirche. Die Barmherzigkeit wird zum bestimmenden Thema der Freskendekorationen. Die Errichtung des Armenhauses und Hospitals „Albergo dei Poveri“ auf Wunsch Emanuele Brignoles zur Mitte des 17. Jahrhunderts steht stellvertretend für diese sozial engagierte Richtung. Die Proklamation von 1637, mit der die Stadt Genua die Jungfrau Maria zu ihrer Schutzherrin und damit ihre Unabhängigkeit erklärte, hatte bereits die politische Dimension der neuen Frömmigkeit enthüllt.[197] Magnani setzt diesen Schachzug in Verbindung zu Savonarolas republikanischer Kommunalpolitik in Florenz‘, die Christus, wenn auch nicht aus demselben Anlass, zum einzigen König erklärt hatte. Hatte sich Savonarola gegen eine päpstliche Einmischung in den Kampf Florenz‘ gegen die Korruption der Medici gewandt, so war die Genueser Freiheitserklärung u.a. aus finanziellen Bestrebungen einerseits gegen die Gefahren seitens der Nationalstaaten, andererseits gegen einen vom Vatikan aus drohenden Verlust der Handelsfreiheit der Hafenstadt gerichtet. Magnani sieht in der von G.B. Carlone realisierten Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale (Abb. 249-294) die wichtigste Selbstdarstellung der republikanischen Macht. Das Bildprogramm vereine die gesamte

[196] Ibid., S. 151.
[197] Vgl. Magnani, Lauro, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 247.

Ikonographie der lokalen weltlichen Persönlichkeiten der Genueser Geschichte mit jener der lokalen Religiösität.[198] Gleichzeitig unterstreicht Magnani die rein politische Dimension des Streits zwischen der römischen und der lokalen Kirche und verweist dahingehend auf die umfangreichen und umwälzenden katholischen Reformen, die während der Amtszeit des Bischofs Durazzo auf kirchlich-organisatorischer wie architektonischer Ebene in Genua durchgeführt wurden.[199]

Magnani ist der Erste, der auf das rhetorische Potenzial der Malerei Carlones aufmerksam machte sowie deren Eignung für die „visuelle Kommunikation" der Jesuiten und die öffentliche Bildsprache erkannte. Der erzählende und didaktische Charakter Carlones Bilder und deren Expressivität bewährten sich gleichermaßen für die Apologetik der Orden wie für jene der weltlichen Machthaber, so Magnani.[200] Carlone präsentiert die Geschichte der Kongregationen und ihre Lehren der Heilsgeschichte mit den gleichen naturalistischen Bildmitteln, die die Erklärung der Muttergottes zur Königin Genuas zur *istoria* werden lassen. Magnani sieht in der Wahl der Bildthemen für die Kapelle des Palazzo Ducale eine Antwort Genuas auf eine Polemik des Papstes Innozenz X., der mit Beginn seines Amtes im Jahr 1644 die genuesischen Machtverhältnisse von Kirche und Staat scharf kritisiert hatte. Der Heilige Stuhl prangerte Genuas Unabhängigkeitserklärung an und strebte hingegen zum Modell der katholischen Staatskirche, einer Lösung ähnlich jener, die mit Heinrich IV. von Frankreich getroffen wurde. [201] Die Verweigerung des Kardinals Durazzo, den Dogen Agostino Pallavicino zu krönen, konnte als eine Negierung der Unabhängigkeit Genuas interpretiert werden. Magnani verweist in diesem Zusammenhang auf die entscheidende Rolle des Jesuitenordens, der die Aufgabe der Krönung übernahm, und auf dessen zunehmende Einflussnahme auf die genuesische Aristokratie. [202]

Während sich der Jesuitenorden der urbanen Elite verpflichtet fühlte und in seinem intellektuellen Anspruch auch den Wissenschaften und literarischen Kreisen der Stadt nahe stand, konzentrierte sich Kardinal Durazzo auf die Renovation des kirchlichen Systems der von der Aristokratie vernachlässigten suburbanen Gebiete, förderte zugleich aber die Bildung des Klerus innerhalb Genuas mit der Gründung des Priesterseminars. Diese nachtridentinischen Reformen gingen mit der

[198] Magnani 1983-85, S. 166.
[199] Ibid., S. 167.
[200] Magnani 1990, S. 301.
[201] Magnani 1990, S. 306.
[202] Ibid., S. 301.

Instrumentalisierung der bildenden Künste für den Katechismus einher. 1647 bewirkte Durazzo die Ansiedlung der Vizentiner in Genua und unterstützte auf diese Weise die caritativen und seelsorgerischen Dienste, d.h. nach den Lehren Vincent de Pauls, im ländlichen Territorium. *Das Letzte Abendmahl*[203] (Abb. 194-199), das in den Besitz der Kongregation gelangte, feiert ein nachtridentinisches Thema, die Eucharistie. Wieder wird Carlones narrativer Stil für die katechetische Aufgabe als angemessen betrachtet. Seine unmissverständliche Bildsprache kongruiert mit den Forderungen des Heiligen Vincent nach einer direkten Ansprache der Seele mittels eingängiger Bildmittel für eine Devotion, die keiner Dialektik bedarf.[204] Die Anordnung der Jünger entnimmt Carlone der Version Leandro Bassanos[205], während er Judas wie im Gemälde Rubens'[206] verstohlen in Richtung des Betrachters blicken lässt. Carlone erweitert die Darstellung, wie in der Genueser Malerei durch Luca Cambiaso, Lazzaro Tavarone, Giovanni Carlone und Andrea Ansaldo[207] bereits initiiert, um Elemente der holländischen Genremalerei. Die Motive aus den Wirtshausszenen werden an die Seitenränder platziert, sodass sie die biblische Episode im Zentrum des Bildes flankieren. Auf diese Weise wird der theoretische Glaubensinhalt der Apostelkommunion in einen alltäglichen Schauplatz eingebettet und erhält einen realen und familiären Charakter. Auffällig ist der Kontrast zwischen den idealisierten Figuren in antikisierenden Gewändern der biblischen Szene und den Assistenzfiguren, die porträthafte Züge und zeitgenössische Gewänder tragen. Ähnlich wie in seinem späteren Bild *Das Emmausmahl* (Abb. 645-651) integriert Carlone zudem caravaggeske Motive, wie den Korb. Am linken Bildrand findet sich das exakte Teppichmuster wieder, das auch im Bild der Musei di Strada Nuova den Tisch verziert (Abb. 25-32). Das Entstehungsdatum des Konvents der Vizentiner in Genua gibt einen Hinweis der Datierung des *Letzten Abendmahls*, das stilistisch gesehen hingegen mit den Gemälden der frühen dreißiger Jahre korreliert, auf ca. 1647.

Es sind eben jene eindringlichen Themen der Erbsünde, der Erlösung und der Eucharistie, die gleichermaßen von den Jesuiten, Theatinern und Franziskanern

[203] Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.
[204] Magnani 1990, S. 310.
[205] Leandro Bassano (1557-1622), *Das Letzte Abendmahl*, ca. 1578, Öl auf Leinwand, Venedig, Chiesa di Santa Maria Formosa.
[206] Peter Paul Rubens, *Das Letzte Abendmahl*, 1631/32, Öl auf Leinwand, 304 x 250 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.
[207] Vgl. Luca Cambiaso, *Das Letzte Abendmahl*, Öl auf Leinwand, Genua, Kloster Nostra Signora della Consolazione, Refektorium; Andrea Ansaldo, *Das Letzte Abendmahl*, Öl auf Leinwand, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, einst Genua, Oratorio di Sant'Antonio Abate.

behandelt werden und die sie in ihrer Aufgabe der Gegenreformation mit den Vinzentinern und der päpstlichen Kirche vereint. Dem Protestantismus setzten sich die Jesuiten in Il Gesù (vgl. Kap. 3.1.2.) gefolgt von den Franziskanern in der Santissima Annunziata (Kap. 3.1.4.) mittels eines Dekorationsprogrammes entgegen, das die Rolle Mariens als Gottesgebärerin feiert. Der Marienkult gipfelt in beiden Kirchen in einer Dogmatik, die die Mariologie als Voraussetzung der Christozentrik begreift. Beide Freskenprogramme legen die Marienlehren dar: Die Deipara, die Jungfräulichkeit, die Unbefleckte Empfängnis und die Mariä Himmelfahrt. Maria wird die aktive Rolle der Vermittlerin zwischen Gott und der Menschheit zuteil.[208] Sie wird als Medium der Heilsgeschichte verstanden und in dieser Rolle mit der Kirche gleichgesetzt. Das hierarchisch geordnete Bildprogramm spiegelt zum einen die Strukturen der katholischen Kirche wider und betont zum anderen die Aufgabe der Apostel und der Heiligen bei der Verbreitung der Heilsbotschaft. Zudem nimmt es den einzelnen Gläubigen als an der Eucharistie Mitwirkenden auf. An der Spitze der Hierarchie und im oberen Teil der Bilder steht die Dreifaltigkeit nicht mehr allein. Mehr noch: Die Jungfrau nimmt bei ihrer Krönung zur Königin durch den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist die zentrale Position im Bild ein. Die Interaktion der Muttergottes mit der Trinität, die Ignatius von Loyola in der ersten Exerzitie der zweiten Woche thematisiert, verbildlichte Federico Zuccari in der römischen Kirche Il Gesù.[209] Nach diesem Beispiel geht auch im Fresko der genuesischen Kirche die Himmelfahrt Mariens mit ihrer Krönung zur Regina coelorum einher und mutiert zum Bildtypus der Glorie. Die Kirche Il Gesù gilt als Prototyp dieser Ikonographie in Genua und als Musterbeispiel für die nachtridentinische Renovierung der bedeutendsten Kirchen der Stadt.[210] Die Finanzierung übernahm die Genueser Aristokratie; dabei nahmen die Lomellini für den Umbau der Santissima Annunziata del Vastato eine ähnliche führende Rolle ein, wie es die Pallavicini für die Kirche Il Gesù in Genua getan hatten, während das Patronat über die Kapellen in beiden Fällen unter den restlichen Adelsfamilien aufgeteilt wurde. Durch die Mitgliedschaft genuesischer Aristokraten in den Orden ist die missionarische Aufgabe der Kirche einmal mehr mit der Politik der Stadt verbunden. Auch Gavazza betont die Dominanz der Jesuiten und Franziskaner in Genua. Deren Ikonographie ist streng an die nachtridentinischen Schriften, die neue Liturgie und die seelsorgerischen Tätigkeiten des Ordens angepasst und fordert

[208] Gavazza, Ezia, *La grande Decorazione a Genova*, vol. I, Genua 1974, S. 112.
[209] Ibid., S. 117-118.
[210] Ibid., S. 112-120.

unerbittlich „rigore e chiarezza“. Weiterhin für die Jesuiten schuf G.B. Carlone das Ölgemälde *Der Heilige Franziskus von Borja* (Abb. 145), das in der Sakristei der Kirche Santa Maria della Cella in Sampierdarena aufbewahrt wird, wo es bereits Alizeri im 19. Jahrhundert sah. Das Gemälde zierte einst die von den Jesuiten genutzte Kirche S. Pietro in Vincoli.[211]

Noch mehr als die Jesuiten berücksichtigen die Franziskaner eine leichte Dechiffrierbarkeit der Fresken, die sich in der Wahl eines erzählerischen Charakters der Bilder äußert. Das Mysterium der Heiligen Jungfrau eignet sich als dem Volk nahe Repräsentation der Heilsgeschichte.[212] Carlones gesamtes Œuvre unterliegt der Doktrin des Nachtridentinums, die in der Kunsttheorie Gabriele Paleottis[213] zusammengefasst ist. Die Beeinflussung durch die gegenreformatorischen Schriften reicht von der Bestimmung der Bildthemen, die dem Aufstellungsort des Kunstwerks angemessen sein sollte, über die Ausführung in einer glaubwürdigen und klaren Weise, bis zur Festlegung einzelner Bildmotive. Die Bilderlehre verfügte die Trennung von sakraler, weltlich politischer und privater Dekoration und führte eine Spezialisierung der Künstlerwerkstätten herbei. Während Carlones Malerei in Einklang mit den ersten beiden Bereichen stand, blieb sie der floralen Verspieltheit mythologischer Kompositionen für den privaten Palast tendenziell fern. Auch bergen seine wenigen Arbeiten zu den antiken Sagen (Kap. 3.3.) christliche Ideologien und werden mit denselben nachtridentinischen Bildmitteln behandelt wie die der zahlreichen religiösen Malereien: Sie haben die Aufgabe „di dilettare, insegnare et muovere“[214]. In barocker Manier werden Heilige als gestikulierende Protagonisten verlebendigt, die Darstellung von göttlichen Erscheinungen und Interventionen sowie Martyrien und Wundern pädagogisch greifbar gemacht, die Seelen der Betrachter teilweise auf liebliche Art, z.T. in drastischer Weise durchdrungen sowie die katholische Kirche in der Apologetik unterstützt.[215] Einen Höhepunkt dieses beweisenden Voraugenführens bildet der Kult des *vera icon*, an dem sich malerisch auch G.B. Carlone beteiligt. Im Zuge des Wettstreits vom Aufbewahrungsort der Reliquie wird in den Schriften Scottos und

[211] Öl auf Leinwand, 430 x 271 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria della Cella, Sakristei; Provenienz: Genua, S. Pietro in Vincoli; Alizeri 1875, S. 661; Vgl. Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/303385 (CEI 58W0055a), Cataldi Gallo, Marzia, 2004.
[212] Gavazza 1974, S. 130-131.
[213] Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
[214] Ibid., Buch I, Kapitel 22.
[215] Vgl. Magnani 1983-85, S. 154-157.

Calcagninos[216] von der Ankunft des Schweißtuches in Genua berichtet.[217] Die Genueser Kirche S. Bartolomeo degli Armeni diente als Herberge der als *achiropia*, als göttliches und von Christus selbst geweihtes Manufakt verehrten Reliquie. Die regionale Kirche bildet auch ein Beispiel für die andauernde Konkurrenz, die noch zur Mitte des 17. Jahrhunderts zwischen der Republik und dem Vatikan herrschte: Beide Parteien hegten den Anspruch auf das Christusbild von Edessa und den Ort seines Kultes. Es sollte schließlich die Stadt Genua sein, die das Besitztum über den Schrein erlangte und den Barnabiten anvertraute.[218]

In Genua werden bereits im 13. Jahrhundert die Aufgaben der christlichen Malerei durch Johannes Balbus im „Catholicon" definiert: „die Unterweisung, die Einprägung ins Gedächtnis und die Empfindung der Frömmigkeit, die leichter über das Sehen als über das Hören hervorgerufen werde."[219] Bei Paleotti wird die Verständlichkeit des Dargestellten zur Bestimmung. Im „Discorso intorno alle immagini sacre e profane" (Bologna 1582) ist eine Aufwertung der *narrazione* ersichtlich. Das Bild wird dem Buch gleichgesetzt, das der Verbreitung des Wort Gottes dient. Albertis Rückgriff auf den *ut pictura poesis*-Gedanken Horaz' begründete die Historienmalerei. Mit der Gleichsetzung von Text und Bild war die Voraussetzung geschaffen, sämtliche literarische Theorien wie die antiken *genera dicendi* auf die Malerei zu übertragen. Carlones Wahl großer Formate für seine Ölgemälde, seine weite Flächen ausfüllenden Fresken sowie die massigen Körper der Figuren und nicht zuletzt deren theatrale Posen und schmachtenden Blicke sind auf das *decorum* des barocken *genus grande*, das zur Untermauerung der „grandezza cristiana" diente, zurückzuführen. Paleottis Wahrheitsgebot hingegen, das die theoretische Voraussetzung des Aufkommens der Strömung des *naturalismo* war, ist auch als Fundament für die Glaubwürdigkeit der Kunstwerke Carlones zu betrachten. Die Handlungen der Heiligen sind sowohl mit den Mitteln des Realismus sowie greifbar als auch authentisch dargestellt. Auch mit der Nähe seiner Bilder zum biblischen Text gehorcht Carlone den Vorgaben Paleottis, der einen „von jeglicher Redundanz freien narrativen Purismus"[220] fordert. Die abgebildeten Handlungen („az[z]ioni") fungieren als visuelle Beweise der Wahrhaftigkeit des Quellentextes, da sie Tatsachen vor Augen führen. Wie eine

[216] Scotto, Pellegrino, *Translationi del Santissimo Volto del Salvatore*, Pavia 1627; Calcagnino, Agostino, *Della Immagine Edessena*, Genua 1639.
[217] Magnani 1983-85, S. 183, Fußnote 156.
[218] Ibid., S. 165.
[219] Gaehtgens 2003, S. 37.
[220] Schneider 2011, S. 240.

Erinnerung gibt das Bild Geschehnisse im reellen Raum wieder. Die Ausschmückung des Dargestellten verliert an Bedeutung, die Komposition wird auf das Wesentliche reduziert. Der stark erzählende Charakter der Gemälde rührt aus eben jenem akribischen Achten Carlones auf die von Paleotti gepriesene Wahrscheinlichkeit und die Vermeidung von Verführungen des Betrachters.

Die Adlige Zenobia Del Carretto Doria (1540-1590), die durch ihre große Frömmigkeit die Aufmerksamkeit Kardinal Borromeos auf sich zog, ist beispielhaft für die ligurische Tradition des weiblichen Patronats und der finanziellen Unterstützung der Orden seitens der Patrizierinnen. Zenobias geschichtlich bedingte Verbindung zum spanischen Königshaus – das die Grafschaft Del Carretto in Finale erkauft hatte – festigte sich über ihren Adoptivvater Andrea Doria (1466-1560) und ihren Ehemann Giovanni Andrea Doria (1539-1606) – Ritter des Santiago-Ordens und Kapitän der Heiligen Liga u.a. in der Schlacht von Lepanto – und artikulierte sich weiterhin in der Ikonographie der religiösen Kunstwerke, die in ihrem Auftrag entstanden. So ließ sie all ihre geerbten Residenzen mit Gotteshäusern ausstatten. Auch für die Bevölkerung ihrer Lehensgüter entstanden öffentlich zugängliche Kirchen.[221] Unter ihrem Patronat wurden zudem zahlreiche Konvente in Genua und dem Umland, wie etwa in Pegli und Loano sowie in Melfi angesiedelt. Die hispanophile Aristokratin unterstützte die Augustiner und den Trinitarierorden, stiftete zahlreiche christliche Pfandhäuser des Monte di Pietà und kaufte in die Fänge von Sarazenen gelangte Christen frei. Ihre tiefe Gläubigkeit rührte von einer Spiritualität her und bezog sich auf eine leidenschaftliche Devotion an die Jungfrau Maria, eine Hingabe an die Wohltätigkeit für die Armen, die Kranken und die Seelen im Fegefeuer sowie die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien, Wunderbilder und Heiligtümer. Sie erfüllte alle Anforderungen an eine nachtridentinische Frömmigkeit. Dementsprechend zählte zu ihren bevorzugten Themen für die Altarbilder Marias Fürbitte bei Christus für die Seelen im Fegefeuer.[222] Auch die Krönung Mariens durch die Heilige Dreifaltigkeit erhält eine Sonderstellung in der Ikonographie der spaniennahen Adelsfamilien Genuas.

Gavazza[223] betont die enge Verbindung, die die Patrizierfamilien zu den Klöstern pflegten und welche zum einen aus der pädagogischen Aufgabe dieser religiösen

[221] Magnani 1983-85, S. 149-150.
[222] Ibid.
[223] Gavazza, Ezia, *Iconografie per gli Ordini*, in: Dies./Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S, 7.

Einrichtung, zum anderen aus der Tradition, die unverheirateten weiblichen Nachkommen in einen Orden eintreten zu lassen, resultiert. Die Finanzierung der Klöster seitens der Aristokratie ging mit der Angleichung von religiöser und paganer Ikonografie einher. Der einzige, aber tiefgreifende Unterschied entstand durch die Umwandlung des spezifischen ikonografischen Apparats der Orden in eine normative, festliche Palastdekoration. Dabei wurden die konkreten, die Geschichte des Ordens veranschaulichenden Werke zu allgemeingültigen, christliche Botschaften verbreitenden Gemälden. Genannte „symbolische Transposition“[224] betrifft in Carlones Œuvre nicht allein die historischen, sondern auch die mythologischen Thematiken (vgl. Kap. 3.3.).

Von essentieller Natur ist Gavazzas Beobachtung, dass sich die Anpassung der spezifischen Ordensikonographie an die Funktion der Palastdekoration im Fall der Werkstatt Carlone ausschließlich auf den Inhalt beschränkt. Die Ausführung zielt wie in den Freskenausstattungen der einzelnen Konvente so in den Wandgemälden der privaten und öffentlichen Paläste auf eine leichte Kodifizierbarkeit und Leserlichkeit des Dargestellten.[225] In den Konventkirchen S. Sebastiano, S. Andrea della Porta und S. Bartolomeo dell’Olivella führte G.B. Carlone die von den Augustinerinnen gewählten Themen aus, die die Lebensgeschichte und Spiritualität des Heiligen Augustinus veranschaulichen. Einen besonderen Stellenwert erhält das Motiv der göttlichen Beseeltheit und Erleuchtung. In der ehemaligen Kirche der Augustinerinnen, S. Sebastiano hatte Carlone Gewölbefresken über dem Chor und dem Hauptaltar, darunter den *Heiligen Augustinus am Meeresufer*[226], sowie einige illusionistische Reliefs und Figuren der Evangelisten und Putten entlang der Wände geschaffen. Wie Ratti berichtet, waren diese Arbeiten für den ursprünglich aus Pavia stammenden weiblichen Orden, der im Jahr 1504 nach Genua übergesiedelt war, die letzten Werke Carlones in Genua. Zur Errichtung des Augustinerinnen-Klosters, hatte die Genueser Regierung bereits im Pest-Jahr 1430 verholfen. Im Gegenzug hatten sich die Augustinerinnen verpflichtet, die Kirche dem Heiligen Sebastian von Pavia zu weihen.[227] Die Freskenausstattung wiederholte im Kleinen die Ikonographie der SS. Annunziata del Vastato, in der das Alte Testament, repräsentiert durch die Figuren *Moses*, *Jesaja* und *König David*[228], als

[224] Ibid.
[225] Ibid., S. 8.
[226] Ca. 1680, Fresko, zerstört, ehemals Genua, S. Sebastiano, Deckengewölbe des Presbyteriums.
[227] De Marco, Barbera, *S. Sebastiano*, in: Gavazza/Magnani 2011, S. 125.
[228] Giovanni Andrea Carlone?/Bartolomeo Passano?, ca. 1680, Fresken auf Leinwand gespannt, Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3612, 3613, 3614, Provenienz: Genua, S. Sebastiano.

Fundament des Christentums und die *Opferung Isaaks*[229] als Präfiguration des göttlichen Heilsplans behandelt wurde. In vergleichbarer Weise fungierte die *Mannalese*[230] (Abb. 694), die Ratti fälschlicherweise als die Szene *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* interpretierte, als Typologie der neutestamentlichen Eucharistie. An das Opfer Christi erinnerte eine *Kreuztragung*.[231] Der Auftrag an G.B. Carlone könnte über dessen Bekanntschaft zu Maria Spinola entstanden sein, deren Galerie er mit Fresken ausgestattet hatte (siehe Kap. 3.2.1.3.). Maria Camilla, die Tochter von Maria und Giovanni Battista Spinola, war im Jahr 1625 in den Augustinerinnenorden eingetreten und diente diesem als Nonne Maria Giovanna.[232] Carlones von der Wand der beschädigten Kirche des Kosters San Sebastiano abgetragene und auf Leinwand gezogene Fresken werden im Museo di Sant'Agostino in Genua aufbewahrt. Auch Gavazza zählt sie aufgrund der extremen Einfachheit der Bilderzählung zum Spätwerk des Künstlers[233], so auch Alizeri[234], der die Arbeiten Carlones in der Kirche San Sebastiano auf ca. 1680 datiert. Alizeris Dokumentation gibt weiterhin Aufschluss über die Gesamterscheinung der abgetragenen Fresken, die er im Chor und im Presbyterium sieht. Durch Alizeri ist bekannt, dass Allegorien der Tugenden *Fortezza* (Tapferkeit), *Temperanza* (Mäßigung) und *Giustizia* (Gerechtigkeit) die *Mannalese*, die er im Narthex der Kirche sieht, umkränzten.[235] *Figuren der Evangelisten und Engel* flankierten die Malereien zum *Leben des Heiligen Augustinus*. Die beiden Szenen *Die Opferung Isaaks* und die *Kreuztragung* standen sich im Presbyterium gegenüber. Der Tod des Malers, so Alizeri, habe dessen begonnene Arbeiten im Atrium unterbrochen. Zu diesen zählt Alizeri einige von Carlone mit dem Griffel in den Putz geritzte *Engelsfiguren* und eine Darstellung des *Gottvater*. Bartolomeo Passano, ein Schüler Carlones, habe dessen Arbeiten fertiggestellt.

---

[229] Ca. 1680, Fresko, zerstört, ehemals Genua, S. Sebastiano, Presbyterium; Ratti 1780, S. 305-306: „Chiesa, e Monastero di S. Sebastiano detto di Pavia, per essere da tal Città venute le fondatrici l'anno 1504., che sotto la regola di S. Agostino misero alcune Zittelle, che qui si erano ritirate a far vita religiosa […] Giovambatista Carlone pinse il Mosé, che fa scaturir l'acqua nella volta, che resta sotto il coro delle Monache; l'andata di Cristo al Calvario sopra, il S. Agostino, che sta osservando il putto, che cava la fossalina per riempirla con l'acqua del mare, sopra l'altar maggiore, e alcuni finti rilievi nelle pareti: e queste son l'ultime pitture fatte in Genova da sì celebre autore."

[230] Ca. 1680, Fresko auf Leinwand gespannt, 450 x 350 cm, Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3181, Provenienz: Genua, S. Sebastiano, Chor.

[231] Ca. 1680, Fresko, zerstört, ehemals Genua, S. Sebastiano, Presbyterium; Gavazza 2011, S. 10.

[232] Lercari in: Santamaria 2011, S. 167.

[233] Gavazza 1989, S. 236, Anm. 81.

[234] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 662.

[235] Alizeri verweist auf Rattis fälschliche Bezeichnung des Freskos als „*Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*", vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.1., S. 664.

In der Kirche S. Bartolomeo dell'Olivella wird mit den Szenen zur Vita des Heiligen Bartholomäus, *Der Heilige Apostel Bartholomäus gibt den Befehl zur Zerstörung eines Götzen*, *Bartholomäus heilt eine Besessene* und der *Glorie des Heiligen Bartholomäus*[236] (Abb. 635), an die frühste Weihung der Kirche erinnert.[237] Den Hauptaltar der nun zerstörten Kirche S. Maria Maddalena e S. Incarnazione der Augustinerinnen zierte einst Carlones Ölgemälde *Der Heilige Augustinus, die Heiligen Katharina und Ursula und die Augustinerinnen*.[238] Zum Frühwerk G.B. Carlones zählte dessen Zusammenarbeit mit dem Bruder Giovanni in der heute nicht mehr existenten, im 17. Jahrhundert von den Augustinerinnen genutzte Kirche S. Andrea della Porta, für die die Fresken *Der Heilige Andreas umarmt das Kreuz*, *Das Martyrium des Heiligen Andreas* (Abb. 140) und die Altargemälde *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas*[239] (Abb. 141) sowie *Die Verurteilung des Heiligen Andreas*[240] (Abb. 142) und die *Kreuzigung des Heiligen Andreas*[241] (Abb. 143) entstanden waren.[242] Während das Fresko *Der Heilige Andreas umarmt das Kreuz* bei der Abtragung der Kirche zerstört wurde, sind die Gemälde und das vom Grund abgetragene Fresko *Das Martyrium des Heiligen Andreas* in die Servitenkirche S. Maria überführt worden, wo sie bereits Alizeri im 19. Jahrhundert[243] sah, aber Giovanni Carlone zuschrieb. Die Wahl, die Gemälde in der Servitenkirche unterzubringen, ist vermutlich der Bedeutung der Apostel für die Lebensregel des Ordens der Diener Mariens geschuldet. Alizeri nennt weitere Arbeiten Carlones im Kloster der unbeschuhten Augustiner S. Nicola da Tolentino. Im Deckengewölbe der Bibliothek sieht Alizeri einen auf das Jahr 1643 datierten *Triumph des Heiligen Augustinus über die Häresie*, ein Ölgemälde Carlones im selben Raum zeigt das *Martyrium des Seligen Ferdinand von Avis*.[244]

Die Gründerin des Ordens der Cölestinerinnen, Maria Vittoria de Fornari Strata, deren Portrait Carlone innerhalb der Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale in

---

[236] Fresko, 500 x 350 cm, Genua, San Bartolomeo dell'Olivella.
[237] Vgl. Ratti 1766, S. 165: „[…]con affreschi sopra l'altar maggiore, e ne' due lati spettanti al detto Santo titolare, di mano di Giovambatista Carlone […]".
[238] Öl auf Leinwand, verschollen; Vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.2, S. 985; De Marco, Barbera, *S. Maria Maddalena e S. Ignazio*, in: Gavazza/Magnani 2011, S. 122.
[239] *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.
[240] *Die Verurteilung des Heiligen Andreas*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 270 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.
[241] Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.
[242] Ratti schreibt die Arbeiten fälschlicherweise Giovanni Carlone zu; vgl. Ratti 1766, S. 93.
[243] Alizeri 1846, Bd. I, S. 238-239.
[244] Ibid., S. 1137.

Genua schuf (siehe Kap. 3.5.), hatte in ihrer Ordensverfassung verfügt, dass die Anzahl der Nonnen ihres ersten Klosters SS. Annunziata nicht mehr als vierzig betragen sollte. Als das Quorum erreicht war, wurde das zweite Kloster dell'Incarnazione errichtet. Seine Stifter waren der Patrizier Agostino Centurione, der Sohn Stefano Centuriones, der einer der Mitbegründer des Ordens war, sowie die Ordensschwester Deodata Spinola Imperiale.[245] In diesem 1633 fertiggestellten Gebäude entstanden Carlones Fresken *Der Heilige Joseph mit einer Cölestinerin*[246] (Abb. 107) und *Johannes der Täufer mit Maria Vittoria de Fornari Strata*[247] (Abb. 108). Das dritte Kloster der Cölestinerinnen in Genua, Natività del Signore, das der Genueser Patrizier Orazio della Torre stiftete und das im Jahr 1656 fertiggestellt war, beherbergte Carlones *Anbetung der Hirten*[248] (Abb. 109) und sein Ölgemälde *Madonna della Misericordia*[249]. Diese Arbeiten fanden nach der Suspension des Ordens und der Abtragung des dritten Gebäudes ihren Platz im genannten Monastero dell'Incarnazione in Serra Riccò.[250]

Die Spiritualität der Caterina Fieschi Adorno (1447-1510) bildet nur eine der vielen Beispiele der Ordensfrömmigkeit, die zur Genueser Tradition der Darstellung von Heiligenglorien und –Ekstasen beitrugen. Ihre Vision, die sie im Jahr 1473, während der Meditation erfuhr, zeigt Carlone in der Pfarrkirche von Savignone[251] (Abb. 536). Ihre Umkehr vom Leben einer Patrizierin zum Sein einer Mystikerin als Resultat ihrer Ekstase bestätigt u.a. ihr *Trattato del purgatorio* (vgl. Kap. 3.5.). Caterina Fieschi Adornos Exerzitien zielten auf die Erfahrung der Passion Christi, auf der auch die mystische Spiritualität Vittoria De Fornari Stratas, der Ordensmutter der Cölestinerinnen, gründet (vgl. Kap. 3.5.).[252] In realistischer Manier verbildlicht Carlone diese Devotion etwa in den Motiven der entrückten Antlitze der Heiligen oder in den als Trompe-l'oeil gestalteten Kruzifixen, die durch das Gebet Katharinas scheinbar lebendig werden.

---

[245] Martini, Paola, *SS. Incarnazione*, in: Gavazza/Magnani 2011, S. 347.
[246] 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50 cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.
[247] 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50 cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.
[248] Öl auf Leinwand, 222 x 138 cm, S. Cipriano di Serra Riccò (Genua), Monastero dell'Incarnazione, Atrium, Provenienz: Genua, Natività delle Turchine.
[249] Öl auf Leinwand, 305 x 205 cm, S. Cipriano di Serra Riccò (Genua), Monastero dell'Incarnazione, Kirche, Presbyterium, Provenienz: Genua, Natività delle Turchine.
[250] Gavazza 2011, S. 15.
[251] *Die Ekstase der Heiligen Katharina von Genua*, Öl auf Leinwand, Savignone (Genua), Pfarrkirche; Vgl. Meriana/Manzitti 1973, S. 144.
[252] Magnani 2011, S. 35.

Carlones Beauftragung, die Kirche des Klarissenordens S. Chiara in S. Martino di Albaro in Genua zu freskieren, kam durch seine Freundschaft mit Domenico Fiasella zustande, dessen Schwester Diodata in den genannten Orden der Stadt Sarzana eingetreten war.[253] Im Bildfeld des zentralen Deckengewölbes im Presbyterium schuf Carlone *Die sterbende Klara im Kreise Papst Innozenz' IV., der Madonna und den Heiligen Jungfrauen* (Abb. 616-617), während er die Seitenwände des Chors mit Grisaillen, die die *Heiligen Franziskus von Assisi* (Abb. 618), *Antonius von Padua* (Abb. 619), *Bonaventura* (Abb. 620) und *Ludwig von Toulouse* (Abb. 621) zeigen, sowie mit den beiden Szenen *Die Heilige Klara wäscht den Nonnen ihres Ordens die Füße* (Abb. 622) und *Die Heilige Klara segnet das Brot* (Abb. 623) schmückte. Zur Einfassung in den Tympanon des Altars entstand das Ölgemälde *Gottvater* (Abb. 629), das an die gleichnamige Komposition in Chiavari erinnert. Die Arbeiten, die Carlone in der Kirche S. Chiara schuf, zählt Belloni zu den späten Arbeiten G.B. Carlones. Die Wandfresken mit Architekturmalereien, künstlichen Nischen, Lünetten, Luken und Draperien sowie Allegorien, Girlanden, Päpstlichen Insignien (Abb. 628) und den Darstellungen der *Heiligen Klara von Assisi* (Abb. 626), des *Heiligen Joseph von Nazareth* (Abb. 624), des *Heiligen Nikolaus von Myra* (Abb. 625) und der *Heiligen Agnes von Assisi* (Abb. 627) in den Stichkappen stammen allesamt von seiner Hand. In der Gestaltung der Heiligen ist stets der frühe Einfluss des mit Carlones Lehrer Passignano verwandten Sorri[254] erkennbar (vgl. Abb. 720). Belloni bemerkt den Versuch des betagten Carlone, sich den neuen dekorativen und perspektivischen Anforderungen zu stellen: „[…] Tutto è prospetticamente armonizzato e le cose sono viste sempre più da sotto[…]".[255] Allein das Medaillon im Gewölbe über dem Hauptaltar präsentiert sich dem Betrachter in frontaler Ansicht.[256] Im Eingangsbereich zur Klausur des Klosters finden sich weitere seiner Fresken, die das Datum der Fertigstellung, 1675, als Inschrift preisgeben.[257] Eine kleine Kapelle unterhalb der Fresken beherbergt ein Ölgemälde Carlones, auf dem die *Ektase des Heiligen Franziskus von Assisi* abgebildet ist. Auch in diesem Bild erkennt Belloni die Essenz des reifen Malers Carlone.[258] In der „sala del pozzo" im Klausurbereich finden sich

[253] Gavazza 2011, S. 17.
[254] Vgl. Pietro Sorri, *Heiliger Bischof*, Pavia, Certosa.
[255] Belloni 1969, S. 241.
[256] Ibid.
[257] Ibid.
[258] Ibid., S. 242.

weiterhin aus dem Jahr 1675 *a fresco* ein *Segnender Gottvater*, *Die vier Tugenden*, *Der Heilige Geist mit Putten* sowie *Jesus und Veronika*.

Carlones einstiges Fresko *Die Taufe des Heiligen Paulus* sowie die Altargemälde *Paulus begegnet Plautilla auf dem Weg zu seiner Hinrichtung*[259] (Abb. 98) und das *Martyrium des Heiligen Paulus*[260] (Abb. 99) waren der Ehrung des Apostels verpflichtet, dem die zum Ende des 19. Jahrhunderts zerstörte Kirche des Klarissenordens S. Paolo di Pré geweiht war. Die beiden letztgenannten Ölgemälde befinden sich nun in der Kirche S. Giorgio in Busalla. Eine weitere Arbeit Carlones für den Klarissenorden nennt Alizeri.[261] In diesem heute nicht mehr existenten Werk hatte Carlone ein weiteres Mal die *Heilige Jungfrau mit dem Heiligen Antonius von Padua* dargestellt.[262] Nochmals im Auftrag der Klarissen arbeitete Carlone in der dem Heiligen Nicola aus Bari geweihten Kirche S. Nicolosio, als er in die Lünette über dem Portal die *Verkündigung* malte. Die Arbeiten in der Kapelle des Heiligen Franziskus, zu denen die drei Fresken *Die Glorie-*, *Die Ekstase-* und *Das Wunder des Heiligen Franziskus* (*Ignis sancti Francisci*, Abb. 242) gehören, zählt Belloni zu Carlones Spätwerk, da sie der *Glorie des Heiligen Franziskus* (Abb. 634) im Gotteshaus SS Nazario, Celso e San Francesco im Stadtteil Albaro glichen.[263] Stilistisch ähneln die Fresken jedoch Carlones Arbeiten in Gavi und sind daher in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren. Magnani verweist auf einen interessanten Aspekt der Gloriendarstellungen im Medium des Fresko: Diesen, so der Kunsthistoriker, komme fast eine stärkere didaktische Funktion als dem Altarbild zu.[264] Carlone habe, so Magnani, durch seine Kompositionen zu dieser Entwicklung beigetragen.[265]

Im Presbyterium des Benediktinerinnen-Klosters S. Marta schuf Carlone Fresken zum Leben des Heiligen Benedikt von Nursia[266], darunter *Der Heilige Benedikt empfängt die Knaben Maurus und Placidus* (Abb. 82) und *Benedikt und der Knappe Riggone* (Abb.

[259] Öl auf Leinwand, 405 x 222 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.
[260] Öl auf Leinwand, 405 x 225 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.
[261] Alizeri 1846, I, S.250.
[262] Martini, Paola, *S. Antonio*, in: Gavazza/Magnani 2011, S. 224.
[263] Belloni 1969, S. 237.
[264] Magnani 1990, S. 326,
[265] Ibid., S. 457, Anmerkung 165.
[266] Ratti 1780, S. 298: „La Chiesa al presente è nobile, ed oltremodo vaga, essendosi impiegati in ornarla di pitture alcuni de‘ migliori pittori, che in Genova sieno a‘ tempi nostri fioriti. Uno di questi fu Giovambatista Carlone, che pinse sopra il cornicione dell’altar maggiore alcune storie di S. Benedetto[…]“; Alizeri erwähnt, dass G.B. Carlone der erste Maler war, der Fresken in der Kirche S. Marta schuf: Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 753-755.

83) sowie *König Totila vor Benedikt* (Abb. 84). In den Pendentifs der Kuppel stellen Carlone und seine Schüler abermals die Vier Evangelisten *Markus*, *Lukas*, *Matthäus* und *Johannes* (Abb. 85) dar. Die trotz der pädagogischen Funktion der Darstellungen als reich und in Kontrast zum Armutsideal des Ordens stehende Dekoration rührt von der Exklusivität einiger seiner Mitglieder wie etwa der Nonne und Oberin des Klosters S. Sebastiano Angela Doria oder der Ordensschwester Felice Maddalena Grimaldi des selben Konvents, so Gavazza.[267]

Ratti berichtet von den zahlreichen Werken, die Carlone im hohen Alter in der im 19. Jahrhundert zerstörten Konventkirche Santa Caterina schuf.[268] Zu diesen Arbeiten für den Benediktinerorden gehört eine in der Form des Triptychons ausgeführte Kreuzgruppe mit einem mittleren Ölgemälde, das *Maria Magdalena trauernd am Kreuz* zeigt und von einer *Mater Dolorosa* (Abb. 213) und *Johannes* flankiert ist. Am Deckengewölbe des Mittelschiffes bildete Carlone einen Zyklus zur *Passion Christi* ab, zudem schuf er in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Giovanni eine *Krönung Mariens*. Weiterhin nennt Ratti ein Ölgemälde zum Thema der *Kommunion der Heiligen Gertrud von Helfta*[269] (Abb. 597), das heute im Albergo dei Poveri aufbewahrt ist. In der Sakristei fanden sich, so Ratti, zwei weitere Gemälde, in denen Carlone *Die Predigt Johannes des Täufers* und einen *Heiligen Benedikt in Begleitung der Heiligen Katharina und Ursula und der Benediktinermönche* darstellte. Laut Ratti befand sich über dem Portal zudem ein mit der Jahreszahl 1672 am unteren Bildrand datierter *Heiliger Benedikt im Akt der Besänftigung König Totilas*. Über die verbliebenen Fragmente der Fresken, in denen die *Rettung Placidus' durch Maurus* und die Szene *Benedikt von Nursia erweckt Tote zum Leben* (Abb. 50) zu erkennen sind, berichtet Bozzo[270], der in ihnen Zitate der Bildfindungen Sodomas aus dem Kreuzgang des Klosters Monte Oliveto in Siena erkennt. Diese, so Bozzo, habe Carlone eventuell in

[267] Gavazza 2011, S. 27.

[268] Ratti 1766, S. 257-260; Ratti 1780, S. 294: „La Cappella dei Sigg. Spinola, di due dei quali, cioè del Card.Giulio, e di Francesco suo fratello si veggono i depositi in marmo scolpiti dal Baratta, ha la tavola con S. Geltrude di Giovambatista Carlone […] In quella di S. Placido […] i due miracoli dello stesso sono di Giovambatista Carlone…La tavola del Crocifisso nella seguente con l'altre due tele della Vergine addolorata, e di S. Giovanni sono del rammentato Carlone, siccome pure le altre Storie della Passione dipinte a fresco nella volta…Non dovrete per ultimo tralasciar di vedere sovra la porta della Chiesa una gran tela, in cui è rappresentato dall' anzidetto Carlone Totila umiliato a' piedi di San Benedetto; nemmeno dovrete trasandare un'altra tavola di esso Santo, e dallo stesso Pittore dipinta, che vedesi nella Sacristia."

[269] Öl auf Leinwand, 300 x 190, Genua, Albergo dei Poveri, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina; Im Albergo dei Poveri begutachtete bereits Alizeri das Gemälde; vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.2, S. 1125.

[270] Bozzo 2005, S. 84; Ein Teil der Kirche mit den verbliebenen Fragmenten der Fresken beherbergt heute die Büros der „Amministrazione Provinciale Genova".

Form von Illustrationen der „Dialoge“ Gregors I. gesehen, die in Rom im Jahr 1579 gedruckt worden waren. Im Auftrag der Benediktiner entstand weiterhin ein Altargemälde für die einst am Ufer nahe San Teodoro gelegene Konventkirche Santi Benigno e Paolo, welches das *Martyrium des Heiligen Benignus von Dijon* zeigt (vgl. Kap. 3.1.12, Abb. 572).[271]

Giovanni Battistas Medaillons im Gewölbe der Rosenkranzkapelle der Dominikanerkirche S. Maria di Castello, die *Die Beschneidung Christi* und *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 81) zum Thema haben, sind wie die Darstellungen der *Evangelisten* und die Szenen zur *Vita des Heiligen Benedikt* in der Apsis von Santa Marta zu dessen frühen Arbeiten zu zählen, in denen noch der starke Einfluss des Bruders und Domenico Fiasellas, unter dem der junge Künstler stand, ersichtlich ist.[272] Carlones Komposition *Jesus unter den Schriftgelehrten* bildet eine Stufe zwischen der andächtigen Version im Rosenkranzzyklus von S. Olcese (Abb. 330) und der festlichen Repräsentation im Presbyterium der Santissima Annunziata (Abb. 474). Die Grundidee, einen über den Doktoren erhöhten Jesusknaben darzustellen, bestimmt den Bildaufbau aller drei Versionen. Stärker als im Rosenkranzzyklus aber hebt Carlone in diesem Fresko das Beharren der Gelehrten auf der Heiligen Schrift hervor. Er beleuchtet dieses Motiv näher, indem er die Figur eines Doktors am rechten unteren Bildrand sich demonstrativ auf das Alte Gesetzt stützen lässt. Jesus hingegen lässt er das neue Gesetz in Form einer Schriftrolle mit der rechten Hand halten, während er mit der Linken den rhetorischen Zeigegestus der Argumentation innerhalb des antiken scholastischen Disputs ausführt, der ähnlichen predigenden Gehalts ist wie jener auf den göttlichen Kosmos verweisenden Platons in Raffaels *Schule von Athen*. Wie im Bild der Annunziata und gemäß dem Evangelium erscheinen Maria und Joseph im linken Bildhintergrund. Während sie im offizielleren Fresko der Annunziata keine Bedenken kundgeben, sind sie, bereits auf die schmerzvollen Geheimnisse des Rosenkranzes verweisend, im Wandgemälde der Santa Maria di Castello verwundert und besorgt dargestellt. Ratti und Alizeri[273] schrieben die Fresken in der Kuppel der Kapelle des spanischen Heiligen Vinzenz Ferrer (Abb. 424-429) Giovanni Carlone zu. Motta, der als Schirmherren der Kapelle die Familie Brignole-Sale nennt, hypothetisiert hingegen

[271] Ratti 1766, S. 367: „La tavola poi del coro col martirio del Santo Prete Titolare è di Giovambatista Carlone[…].“
[272] Gavazza 1974, S. 271; Die beiden Arbeiten sind bereits durch Alizeri 1846, Bd. I, S. 383 dokumentiert.
[273] Ratti 1766, S. 99; Alizeri 1846, Bd. I, S. 387.

eine Autorschaft Andrea Ansaldos.[274] Die Fresken sind jedoch, der Stilistik nach zu urteilen, zum Œuvre G.B. Carlones zu rechnen. Besonders in den Engeln und der Figur des Heiligen Georg ist der Duktus des Malers zu identifizieren. Auch die Engelskonzerte in den kleinformatigen Bildfeldern des Bogens sind dem Œuvre Carlones zuzurechnen. Giovanni Battista verbildlicht *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer* (Abb. 424-429), die er ähnlich der Fresken in der Kuppel von San Siro (vgl. Abb. 421-423) in der Art eines Frieses anordnet. Die Szenen reihen sich um die Laterne, deren Bemalung nicht mehr erkennbar ist, aber wahrscheinlich eine Dreifaltigkeit darstellte. Die einzelnen Lebensstationen des Heiligen sind auf die Laterne ausgerichtet und als Anbetungen gestaltet. Die Figur des Hieronymus (Abb. 425) erinnert an das Studium des Heiligen, Franziskus und Dominikus an seine Vision des Herrn zwischen den Heiligen, Papst Martin V. an den Beitrag des Spaniers zur Beendigung des Schismas und Georg (Abb. 428) mit dem Genueser Wappen an Vinzenz Ferrers Predigten in der Hafenstadt.

Für das Presbyterium der Kirche S. Barnaba, die seit 1538 im Besitz des Kapuzinerordens war, entstand ein Passionszyklus[275], den G.B. Carlone in Form kleinformatiger Ölgemälde in Zusammenarbeit mit einem Werkstattschüler realisierte (Abb. 177).[276] Stilistisch sind die genannten Werke mit den kleinformatigen Ölgemälden in der Kirche S. Giacomo in Chiavari (Kap. 3.1.6, Abb. 176) verwandt. In der einstigen Kirche der Kapuzinerinnen, S. Maria degli Angeli e S. Bernardino, die im 17. Jahrhundert von Franziskanerinnen genutzt wurde und den Namen S. Antonio trug, schuf G.B. Carlone ein Fresko, das eine *Heilige Muttergottes mit dem Christuskind und dem Heiligen Antonius von Padua* zeigte und das Alizeri[277] besichtigte.

Ein nächstes Beispiel des vermehrten Marienkults in der nachtridentinischen Ära bildet das seit 1965/66 der Sammlung der Banca Carige angehörige Bozzetto *Mariä Himmelfahrt*[278] (Abb. 420). Für welches Fresko diese Vorstudie entstand ist nicht geklärt, es besteht aber eine inhaltliche Verwandtschaft des Ölgemäldes mit der *Himmelfahrt Mariens* aus den *Glorreichen Geheimnissen*, die Carlone in der Chiesa dei SS. Nicolò ed Erasmo in Voltri (Abb. 612) schuf. Das Bozzetto didaktischen Charakters hat die Verteidigung der Marienfigur in den gegenreformatorischen Schriften gegen

[274] Motta, Paolo (Hrsg.), *Chiese di Genova…*, Genua 1990, S. 34.
[275] Vgl. etwa die *Dornenkrönung*, Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm, Genua, Convento di San Barnaba.
[276] Alizeri 1846, S. 1158.
[277] Alizeri 1846, Bd. I, S. 249.
[278] Um 1661, Öl auf Leinwand, 134 x 98 cm, Genua, Sammlung Banca Carige, Inv. 000662.

protestantische Lehren zur Aufgabe.[279] Der Beschreibung der Szene in der *Legenda Aurea* entsprechend, zeigt Carlone, wie er es bereits im Rosenkranzzyklus in Sant'Olcese getan hatte, die leibliche *Assumptio* Mariens. Ein evidenter formaler Unterschied lässt auf eine große zeitliche Distanz zwischen den beiden Versionen schließen. Mit dem Bild der Banca Carige erreicht Carlone die Darstellungsform der barocken Glorie. Die Ähnlichkeit der Komposition mit der *Glorie des Heiligen Syrus* (Abb. 405) lässt eine Datierung um 1661 vermuten.

Maria sitzt in Orantenhaltung im Bildmittelpunkt auf einem massigen Wolkengebilde, das von Engeln in den Äther gehoben wird. Ihre aufstrebende Bewegung entspricht dem gen Himmel gerichteten, entrückten Blick Mariens. Einige der festlich arrangierten Putten, die nicht mit dem Stützen der kanzelförmigen Wolkenmasse beschäftigt sind und weitere, die auch oberhalb Mariens in der linken und rechten Ecke auf Wolken platzgenommen haben, halten Rosengirlanden. Das Geflecht ist aus roten und weißen Rosen zusammengefügt, die auf die Liebe Mariens zu Christus und die Jungfräulichkeit der Muttergottes verweisen. Castelli[280] erkennt ein für die Interpretation wichtiges Detail: In den Gesichtern der Engel, die die Wolke stemmen, ist größte Anstrengung zu erkennen. Dieses auf den ersten Blick nebensächlich erscheinende Motiv birgt die Lehre der leiblichen Auferstehung Mariens. Allein die körperliche Schwere der Muttergottes rechtfertigt den Kraftaufwand der Engel. In dieser Komponente unterscheidet sich die Mariä Himmelfahrt von den Darstellungen der mühelosen Überwindung der Gravitation in den Glorien. In die Nähe des unteren Bildrands rückt Carlone den irdischen Teil der Szenerie. Die Landschaft ist als Tal Josafat zu Jerusalem zu identifizieren, in das, der von Jakobus de Voragine übernommenen Legende *Vom Heimgang der allerseligsten Jungfrau* nach, die Apostel auf Geheiß Jesu den toten Körper Mariens brachten und begruben. Ebenda erschien Christus mit den Engeln, er vereinte den Körper Mariens mit ihrer Seele, die er bereits drei Tage zuvor am Todestag Mariens in Empfang genommen hatte. Auf Befehl des Sohnes erhob sich die Muttergottes und wurde von Christus den Engeln übergeben, die sie in den Himmel geleiteten. Die Darstellung zwei verschiedenfarbiger Rosen darf in diesem Fall weiterhin als Versinnbildlichung der Seele und des Körpers Mariens und der Lehre der *vita activa* und *vita contemplativa* gedeutet werden, die auch die beiden Frauen verkörpern, die eben jene, im Grab

[279] Castelli, Elena, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Rotondi Terminiello, Giovanna, *Il patrimonio artistico di Banca Carige: dipinti e disegni*, Genua 2008, S. 90.
[280] Ibid.

hinterbliebene Rosen aufsammelten: Martha und Maria. Aufgrund ihrer Versinnbildlichung in den Rosen sind die beiden Schwestern nicht nochmals ins Bild gesetzt, stattdessen sind am linken unteren Rand die um das leere Grab stehenden Apostel zu erkennen. Der Heiligen Schrift gemäß stellt Carlone zehn Jünger dar, da Judas Iskariot verstorben und Thomas abwesend ist. Ihr Fehlen, bzw. ihre Abkehr vom Glauben symbolisieren die beiden Figuren am linken unteren Bildrand, die sich entfernen und daher nicht zu den Zeugen des Wunders gehören. Die klassische Gestaltung des Faltenwurfs der antiken Gewänder des Figurenpersonals gibt einen weiteren Hinweis zur Datierung des Werks: In ihr wird die zeitliche Distanz der Szene zum weiteren Gemälde Carlones in der Sammlung Carige (Abb. 464) ersichtlich, das ca. fünf Jahre später entstand und die zum Spätwerk des Künstlers zählende, filigrane Behandlung der Draperien enthält.

Für die Komposition der *Geburt Mariens*[281] (Abb. 183) in der Chiesa di Nostra Signora degli Angeli nutzte Carlone seine Bildfindung, die er für die Geburt Johannes‘ des Täufers in Chiavari (Abb. 171) entwickelt hatte. Carlone übertrug die Motive des querformatigen Jochs des Kirchengewölbes auf eine Leinwand im Hochformat. Um die Ikonographie der Geburt der Muttergottes zu erreichen ließ er die Szene des am Pult schreibenden Zacharias (Lk1,57-64), das hingegen den rechten Bildrand des Freskos in Chiavari ziert, weg. Das kostbare Taufbecken im Vordergrund und der *desco da parto*, den Hebammen Anna im Bildhintergrund reichen, erinnern an die Geburt des Täufers. Im oberen Teil fügt Carlone Putten hinzu, die marianische Symbole halten und erleichtert dem Betrachter auf diese Weise die Interpretation des Dargestellten.

In einer anderen Version, die als *Geburt Mariens*[282] (Abb. 19-21) interpretiert wird und zum Frühwerk G.B. Carlones zu zählen ist, tritt das Motiv des am Tisch sitzenden Vaters, der eine Schriftrolle beschreibt, auf. Das Gemälde entstand für das einstige Oratorio della Madonna del Rosario im Kreuzgang der Kirche S. Antonio Abate.[283] Nach der Abtragung des Gotteshauses wurde es in die angrenzende Kirche S. Sisto überführt. In dieser ist es auch heute noch in der Cappella della Natività di Maria zu sehen. Das einstmals rechteckige Gemälde wurde beschnitten und in eine Lünette an der

[281] Öl auf Leinwand, 270 x 127 cm, Sampierdarena (Genua), Santa Maria della Vittoria, Provenienz: Genua, Chiesa di Nostra Signora degli Angeli; Vgl. Fiore, Valentina, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/ 294897 (CEI 58X0015a), Bartoletti, Massimo, 2010 (als Genueser Schule).
[282] *Geburt Mariens* oder *Geburt Johannes d. Täufers*, Ca. 1627, Öl auf Leinwand, beschnitten und übermalt, Genua, S. Sisto, Provenienz: Genua, Oratorio della Madonna del Rosario.
[283] Ratti 1766, S. 224.

rechten Seitenwand der Kapelle eingefasst. Ratti, der das Gemälde an seinem originalen Standort sah, schrieb es Giovanni Andrea Carlone zu.[284] Wie durch Alizeri, der es dem Œuvre G.B. Carlones zurechnet, und der *Descrizione* von 1846 bekannt ist, wurde das Gemälde weiterhin von dem Maler Santo Panario (1786-1871) restauriert.[285] Die Übermalung betrifft die gesamte linke Hälfte des Bildes, während die Autorschaft Giovanni Battistas in der rechten Hälfte deutlich zu erkennen ist. Aufgrund des schreibenden Vaters am linken Bildrand und der Neugestaltung der rechten Bildhälfte ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob die dargestellte Szene nicht als *Geburt Johannes des Täufers* konzipiert war. Im Bildaufbau und im Motiv des Tisches zeigt das Gemälde eine eindeutige Verwandtschaft mit der ebenfalls zum Frühwerk zählenden Arbeit *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32).

Die *Vermählung Mariens*[286] (Abb. 60) zeigt Carlone in traditioneller Komposition wie Raffael[287], mit Priester in Frontalperspektive, Maria und Joseph im Ganzkörperprofil und seitlichen Assistenzfiguren. Johannes der Täufer ist bei der *Sposalitio* anwesend. Der Beschreibung in der *Legenda Aurea* getreu, zeigt Carlone Joseph mit dem blühenden Stab.

Eine weitere Arbeit, die Carlone zu Ehren Mariens schuf, bilden die beiden Gemälde-Pendants, die jeweils drei *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*[288] (Abb. 537-540) zeigen. Carlone gestaltet die in verschiedenen akademischen Posen auf Wolkengebilden platzierten *putti* im Stil Guido Renis als spielerische und süßlich massige kleine Engel. Der Ikonographie nach zu urteilen, handelt es sich bei diesen Ölgemälden höchstwahrscheinlich um jene, die Ratti in der einstigen, 1650 vom Marquis Giovanni Tommaso Invrea für die Bruderschaft des Schutzengels gestifteten Kirche S. Maria del Rimedio[289] dokumentiert: „[…] in sacristia con istorie d'Angioli del pennello di Giovambattista Carlone assai buone."[290] Das Lob Rattis bezieht sich wahrscheinlich auf Carlones Reife zum Ausführungszeitpunkt der Werke, die sich

[284] Ibid.
[285] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 218; *Descrizione* 1846, S. 167: „La tavola della titolare è opera di G.B. Carlone, redipinta con garbo, perchè pregiudicata, da Santo Panario."
[286] Öl auf Leinwand, 235 x 165 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.
[287] Vermählung Mariens, 1504, Mailand, Pinacoteca di Brera.
[288] Um 1670, Öl auf Leinwand, 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.
[289] Die Kirche wurde im Zuge der Abtragung der Via Giulia im 19. Jahrhundert zerstört. Später ist eine gleichnamige Kirche an der Piazza Alimonda errichtet worden, die jedoch die von Ratti genannten Ölgemälde Carlones nicht mehr aufweist.
[290] Ratti 1766, S. 74.

wiederum mit der Stilistik der in der Galerie Gogna aufbewahrten Gemälde deckt. Dies bestärkt die Vermutung, es könnte sich bei der 1673 fertiggestellten Kirche um den originalen Aufhängungsort eben jener Gemälde handeln. Thematisch, aber nicht stilistisch stehen die Werke dem Gemälde *Engel beten das flammende Herz an*[291] (Abb. 595) nah, das vermutlich zusammen mit Darstellungen von *Arma Christi* präsentierenden Putten entstand. Das im Auktionshaus Wannenes versteigerte Bild ist aufgrund einer ähnlichen Gestaltung der Figuren mit den Fresken im Palazzo Spinola Gambaro vergleichbar und daher in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren.

Auch das Thema der Kreuzigung Christi behandelt Carlone im Sinne der Marienverehrung. Wie im Rosenkranzzyklus von S. Olcese (vgl. Kap. 3.1.3.) erhält die Muttergottes auch in den verschiedenen Versionen der *Kreuzigung* (Abb.51; 383-388; 696) eine zentrale Stellung in der Komposition. Eine frühe Arbeit[292] (Abb. 51) zeigt Maria und Johannes trauernd unter dem Kreuz am Abend des Karfreitags. Die Figuren sind dekorativ an den vorderen Bildrand gerückt. Auch der harte Faltenwurf der antikisierten Gewänder spricht für eine zeitliche Einordnung des Werks in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die Galleria Nazionale di Palazzo Spinola ist im Besitz einer *Kreuzigung*[293] (Abb. 383-388) mit erweitertem Bildpersonal. Carlone fügt zum Evangelisten und der Muttergottes, die stets in der vordersten Reihe erscheinen, eine zu Füßen Christi kniende Maria Magdalena und den guten Schächer Dismas am Kreuz zur Rechten Christi hinzu. Nicht eindeutig ist, ob es sich bei der skizzierten, mit dem Bildhintergrund verschmolzenen Figur um ein in Verbindung zur Positionierung der Maria stehendes *pentimento* oder eine Andeutung weiteren Bildpersonals, wie etwa der Maria Cleophas, handelt. Das flüchtige Frauenporträt und das kleine Format des Ölgemäldes indizieren, dass das Werk ein Bozzetto für eine Leinwand größerer Dimension oder für ein verschollenes Fresko in der Form eines *quadro riportato* darstellen könnte. Die Christusfigur in der *Kreuzigung mit den Heiligen Maria Magdalena und Maurus von Subiaco*[294] (Abb. 696) ähnelt dem Typus aus dem Figurenrepertoire Carlones. Die Autorschaft Giovanni Battistas ist jedoch zu prüfen, da

[291] Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, Wannenes, Genua, 29. November 2018, Versteigerungsnummer 593.
[292] *Kreuzigung mit Maria und Johannes*, Öl auf Leinwand, 240 x 172 cm, Genua, Chiesa di San Michele Arcangelo di Montesignano.
[293] Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.
[294] Giovanni Battista Carlone?, ca. 1680, Öl auf Leinwand, Laigueglia, San Matteo e l'angelo, Provenienz: Genua, Santa Caterina di Luccoli.

die Nähe zur Malerei Jusepe Riberas in diesem Ölgemälde zu stark scheint und sich in dieser Form nicht ein zweites Mal im Œuvre des Genuesen findet.

Innerhalb der ein Triptychon bildenden Gruppe von Ölgemälden erscheint die Figur der Muttergottes erneut als elementares Glied der Kreuzigung (Abb. 213).[295] Die Darstellungen der seitlichen Figuren Maria und Johannes Evangelist gestaltet Carlone nun als gemalte Nischen-Statuen, die das zentrale Kruzifix flankieren. Mariens Hoffnung ist im Gemälde *Muttergottes mit ihren Schwestern Maria Kleophas und Salome und Johannes Evangelist am Grab Christi*[296] (Abb. 137) ersichtlich.

Ein Fresko G.B. Carlones, das, in Form des Medaillons, das Gewölbe der Kapelle der Unbefleckten Jungfrau Maria der Kirche Santi Gerolamo e Francesco Saverio, die den Jesuiten von der Familie Balbi im Jahr 1668 gestiftet worden war, ziert, zeigt die alttestamentliche Szene *Esther vor Ahasverus* (Abb. 494). Die Episode des Buchs Esther fungiert als Präfiguration der Aufnahme Mariens in den Himmel einerseits, und versinnbildlicht andererseits die Errettung der Menschheit durch Maria als Fürbitterin.[297] Esthers mutige Entscheidung nach ihrer Erwählung zur Königin, ungeladen vor den König zu treten, symbolisiert die Opferbereitschaft Mariens. Der verbotene Gang zum König (Est5,1-4), der die Errettung des Jüdischen Volkes vor den mörderischen Plänen Hamans erbringt, verweist auf die Rolle Mariens im Heilsplan Gottes. Bemerkenswert ist Carlones minuziöse Berücksichtigung der literarischen Quelle. Seine Darstellung erscheint nahezu als gespiegelte Übertragung der biblischen Beschreibung: Esther hat ihre reichen königlichen Gewänder angelegt und ist in Begleitung ihrer Zofen vor den König getreten, der, als Esther in Ohnmacht fällt, von seinem Thron aufspringt und sie in seine Arme nimmt. Carlone deutet zugleich auf die nachfolgende Aktion Ahasvers, der sein goldenes Zepter auf Esthers Schulter legen und ihr so die Erlaubnis erteilen wird, ihr Anliegen zu äußern. Unerklärlich scheint der Rückgriff auf eine in den frühesten Jahren verwendete Bildsprache, die den Blick des Betrachters mittels am Rand positionierter Repoussoirfiguren auf eine bühnenartige

---

[295] *Kreuzigung mit Maria und Johannes*, Gruppe von drei Ölgemälden, *Mater dolorosa,* Öl auf Leinwand, 250 x 90 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Caterina d'Alessandria; Vgl. Dentone, Annalisa, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/297205 (CEI 58-0005a), Cataldi Gallo, Marzia, 2005 (als ligurische Schule).

[296] Öl auf Leinwand, 147 x 102 cm, Genua, Chiesa degli Ospedali Civili di Genova, Provenienz: Genua, Chiesa dell'Annunziata di Portoria, Sakristei.

[297] Auf die christliche Interpretation des Freskos verweist bereits Alizeri 1847, Bd.2.1, S. 89: „Questa cappella ha nel volto una piccola medaglia di G. B. Carlone, che allude alla protezione di Maria colla nota istoria d'Ester innanzi ad Assuero […].“; Gavazza, Ezia, *Gli affreschi della chiesa,* in: Lamera/Pigafetta 1987, S. 307, Anm. 59.

Szenerie führt. Unter Berücksichtigung des Datums der Entstehung der Kirche, ist diese Regression allein auf eine schnelle Ausführung des Freskos zurückzuführen. Auch Alizeri bemerkt die Einfachheit der Komposition, die im Kontrast zur Reife des Malers steht: „ […] lavoro di lieve conto per tanto affrescante […].[298] Die monumentale Gestaltung der Figuren hätte eine Datierung in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts provoziert, würde nicht der filigrane Faltenwurf der Draperien eine späte Realisierung des Freskos nahelegen. Vereinzelte Illusionismen, wie etwa der, dem Äußeren nach, an der Rocaille befestigte Vorgang des Baldachins, vor welchem sich die Szene abspielt, manifestieren Carlones Bestreben, sich den neuen Anforderungen an die Malerei zu stellen. Auch eine, die Wände zierende Scheinarchitektur, die das Gewölbefresko flankiert, gibt einen visuellen Hinweis auf die Verwirklichung der Malereien in den frühen Siebzigerjahren. In diesen Arbeiten erreicht Carlone eine innerhalb seines Œuvres beispiellose Plastizität der Putten, die zum einen als Trompe-l'oeil den Betrachter erfreuen, zum anderen, da Carlone sie marianische Symbole der lauretanischen Litanei halten lässt, die christliche Interpretation des Hauptfreskos erleichtern.

Für das Oratorio di San Tommaso entstand G.B. Carlones Ölgemälde *Die Gürtelspende*[299] (Abb. 365). Die auf die Himmelfahrt Mariens folgende und der *Krönung Mariens* vorgelagerte Szene ist in Jakobus De Voragines „Legenda Aurea" beschrieben. Sie behandelt die Ungläubigkeit Thomas', seine Zweifel an der leiblichen Himmelfahrt, die seinen Bedenken zur Auferstehung Christi zeitlich nachstehen. War Thomas zur Anerkennung des Messias auf einen Beweis angewiesen, so verfällt er dieser Legende nach erneut seiner Skepsis. Dem 119. Buch nach, war Thomas bei der Himmelfahrt Mariens nicht anwesend und wollte den Worten der anderen Jünger keinen Glauben schenken. Als Beweis ihrer leiblichen Auferstehung ließ Maria ihren Gürtel vom Himmel herabfallen. In Carlones Gemälde erscheint die in den Himmel aufgefahrene Maria in der linken oberen Bildecke einem diagonal gegenüberliegend am rechten unteren Rand knienden Thomas und überreicht diesem ihren Gürtel, nach welchem er seine linke Hand ausstreckt. Carlone zeigt Thomas im Profil und in starker Untersicht. Maria beugt sich in Dreiviertelansicht über ein Wolkengebilde und schwebt

[298] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 89.
[299] Öl auf Leinwand, 280 x 200 cm, Genua, Chiesa di Maria S. ma della Misericordia e di S. Fede, Provenienz: Genua, S. Tommaso di Pré; Vgl. Ratti, Istruzione, S. 178: „nel 1618. Fu da' Signori Lomellini fabbricato…e due Giovambatista Carlone con la B. Vergine, e il detto Santo in una, e col medesimo martirizzato a fuoco nell'altra."

ebenfalls illusionistisch weit über dem Betrachter. Nicht zuletzt verbindet das Engelpaar am linken unteren Bildrand das Werk mit dem Cuneser Gemälde (Abb. 542; 546). Das Gemälde dient als Beweisführung des Wunders und glorifiziert den Gürtel als greifbare Reliquie, wie sie, beansprucht von diversen Städten, im Zuge der Gegenreformation, die den Reliquienkult beförderte, vermehrt angebetet wurde. Alizeri sah das Werk 1846 im Ortorio.[300] Seinen neuen Aufstellungsort fand das Gemälde in den 1920er Jahren in der Kirche Santa Fede la Nuova, in welche sämtliche Kunstwerke der alten Kirche überführt wurden.

Eine *Allegorie des Glaubens*[301] (Abb. 573-576) stellte Carlone als autonomes Bildsujet nach der Erläuterung Cesare Ripas in der *Iconologia* (1603) dar. Die „Fede Christiana" beschreibt Ripa als eine auf einer Basis stehende Frau, die in der linken Hand ein Kreuz, in der Rechten einen Hostienkelch hält.[302] Ihre erhöhte Position verweist auf ihre Vorrangstellung vor den beiden anderen christlichen Tugenden. Ripa bezeichnet die „Fides" als Erste der drei von Christus genannten, dem Seelenheil dienenden Tugenden, da sie die Voraussetzung für die anderen Beiden, die Hoffnung und die Nächstenliebe, bilde. Die „Fede Christiana" wird stehend und mit Monstranz dargestellt, so Ripa, da sie aktiv ist und ihren Glauben durch ihre Taten unterstreicht. An dieser Stelle verweist Ripa auf die Lehre *De fide et operibus* des Heiligen Augustinus. Carlones Wahl, die Allegorie des Glaubens sitzend darzustellen, bildet ein Indiz dafür, dass es sich bei seinem Ölgemälde um ein Bozzetto für ein Fresko handelt, das höchstwahrscheinlich einen vertikal gestauchten Platz über dem Obergaden einer Kirche einnimmt. Kreuz und Monstranz symbolisieren die zwei Kernpunkte des christlichen Bekenntnisses: Der Glaube an den Kreuzestod und die Auferstehung Christi und das Anerkennen der Eucharistie. Das weiße Gewand der Allegorie des Glaubens erläutert Ripa im Kapitel zur „Fede Cattolica". Diese skizziert er als eine mit einem weißen Gewand bekleidete Frau, die sich mit der rechten Hand ans Herz fasst und in der Linken einen Hostienkelch hält, den sie aufmerksam betrachtet. Ihre Schönheit, so Ripa, gehe auf ihr helles Äußeres zurück, das sie gleich dem Lichte erscheinen lässt. Das Licht wiederum sei existentiell sowie von Natur aus perfekt und stehe der Dunkelheit, der Leere, gegenüber, sodass Derjenige, der reinen Glaubens ist, erfüllt und lebendig sei, während der Ungläubige des ewigen Todes nahe stehe. In diesem Zusammenhang erinnert Ripa an

[300] Alizeri 1846, Bd. II, S. 607.
[301] Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.
[302] Ripa 1603, S. 149.

die Worte Christi: „Qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet“ (Joh11,25) und zitiert die Anfangszeile des Athanasischen Glaubensbekenntnisses: „Haec est fides Catholica, quam nisi quisque fideliter, firmiterque crediderit salvus esse non poterit.“[303] Die Reinheit der Seele sei wie die weiße Farbe ausschließlich durch die Reinigung von den anderen Farben, die für die Sünde stehen, zu erreichen. Da diese leicht zu verunreinigen ist, sei sie umso kostbarer. Nur eine vollkommene Reinheit garantiere den wahren Glauben: „Qui in uno delinquit factus est omnium reus“ (Jakobus 2,10). Mit dem Griff ans Herz zeige die Personifikation, dass sich dieser wahre Glaube im Inneren befindet und im Gegensatz zum äußeren Schein, der trügen kann, echt ist. Die Monstranz beherbergt das Allerheiligste, von dem sich alle Hoffnung ernähre, so Ripa.[304] In seiner Darstellung vereint Carlone die Ikonographie der „Fede Cattolica“ mit jener der allgemeinen „Fede Christiana“. Indem er die Figur mit ihrer rechten Hand das Kreuz umfassen lässt, das wiederum an ihrer Brust lehnt, schafft Carlone eine Synthese der beiden Allegorien. Anders als von Ripa beschrieben, lässt er die Figur nach unten schauen, was erneut darauf schließen lässt, dass die Darstellung für einen oberen Kirchenraum konzipiert wurde. In diesem Punkt stimmt sie mit den Fresken im Obergaden von San Siro überein. Auch inhaltlich deckt sich das Gemälde mit dem Kanon der Theatiner, die als gegenreformatorischer Orden in der durch das Konzil von Trient affirmierten Transsubstantiation einen weiteren Kerngedanken zur Abgrenzung von den Protestanten finden.

Weiterhin spricht die Beigabe der beiden Putten, die zu beiden Seiten der Allegorie positioniert sind und zum dekorativen, festlichen Charakter des Gemäldes beitragen, für einen öffentlichen Bestimmungsort. Das von Ripa erwähnte Fundament, auf dem die Allegorie des Glaubens steht, ersetzt der Maler durch ein himmlisches Wolkengebilde. In Carlones Ölgemälde übernimmt die Putte in der linken Bildhälfte die Aufgabe, gebannt auf den Kelch zu blicken. Die Engel fungieren als Surrogate, die dem Betrachter die zwei zeitlich aufeinander folgenden Stadien der Ekstase vorführen. So äußert die Putte auf der rechten Seite, die mit überkreuzten Armen über der Brust das Heilige Sakrament anbetet, Entzückung, die auf das erste Erstaunen, das im entrückten Blick der Engelfigur im linken Bildteil zu erkennen ist, folgt. Als Voraussetzung der Ekstase ist der Glaube in Form der Personifikation demgemäß stoisch gezeigt und strahlt Zuversicht aus. Der milde Gesichtsausdruck der Allegorie, der die in ihr ruhende

[303] Ibid., S. 150.
[304] Ibid.

Gewissheit widerspiegelt, die sie dem gläubigen Betrachter ohne jedwede Mühe übermittelt, steht in Kontrast zu den scharfen Zügen der aktiv empfangenden Putten. Symbolisch lässt Carlone das Kreuz auf der Personifikation des Glaubens basieren. Die Putte am unteren rechten Bildrand führt ihren Kontrapost auf Büchern aus. Die Schrift symbolisiert die Kraft des Wortes Gottes, die Paulus im Hebräerbrief (4,12) beschreibt. Ripa setzt sie in Zusammenhang zur „Fede Christiana": „Vivus est enim sermo Dei, & efficax, & penetrabilior omni gladio ancipiti: pertingens usque ad divisionem animae, ac spiritus […]".[305] In Carlones Gemälde wird die göttliche Energie in der Reaktion der Engel ersichtlich. Der Künstler strukturiert das Bild durch zwei quer zueinander verlaufende Diagonalen. Die eine resultiert aus der schrägen Anordnung der Figuren, während die andere von der Hostie über den Ellenbogen zum linken Knie der Personifikation des Glaubens reicht. Die sich um die Körper der drei Figuren schwingenden Gewänder verbinden sich dekorativ zu einer Girlande. Gleichermaßen ist Carlone in der Farbgebung bedacht, seiner Darstellung einen offiziellen Charakter zu verleihen und schafft ein Arrangement aus Weiß und Gold. Die Farben wiederholen sich im Kelch, der Sandale der Allegorie, dem Engelshaar und weiterhin im Lendenschurz des Engels am linken Bildrand. Das helle Inkarnat der Fides bildet einen symbolhaften Kontrast zum dunklen Hintergrund. Den starken Faltenwurf ihres antikisierenden Gewandes gestaltet Carlone mit pastosen Weißhöhungen. Die rot durchbluteten Wangen des Bildpersonals hingegen erinnern an die von Ripa genannte Lebendigkeit, die der wahre Glaube verleiht. Auf der Hostie lässt Carlone das gespiegelte *Nomen sacrum* mit Kreuz erscheinen, das auf die Realpräsenz des Leib Christi deutet. Sie schwebt über dem goldenen Kelch, mit dem sie die Lichtquelle bildet.

Die beiden als Pendants konzipierten Ölgemälde *Triumph der Kirche über die Häresie* (Abb. 453-458) und *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*[306] (Abb. 459-463) befinden sich seit ihrer Restaurierung wieder an ihrem originalen Standort, an den gegenüberliegenden Seitenwänden des Presbyterium der Kirche San Giovanni Battista in Incisa Scapaccino (Asti), nachdem sie kurzfristig in der Kirche Beata Vergine del

[305] Ripa, Cesare, *Iconologia*, erweiterte Ausgabe, Venedig 1645, S. 202.
[306] 1665-75, Öl auf Leinwand, je 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.

Carmine in Borgo Villa untergebracht waren. Wie Spione[307] vermutet, sind sie, der Ikonographie nach zu urteilen, jedoch höchst wahrscheinlich im Auftrag der Kongregation vom Heiligsten Sakrament, die ihren Sitz in San Giovanni Battista hatte, entstanden. Die beiden Darstellungen gehen auf Bozzetti Rubens'[308] zurück, die dieser 1625 im Auftrag der Infantin von Spanien und Statthalterin der spanischen Niederlande Isabella Clara Eugenia gestaltete. Diese bilden als Teile eines Zyklus' Vorstudien zur Übertragung auf Wandteppiche, die für das Klarissenkloster in Madrid bestimmt waren. Als Dogma der katholischen Kirche erhält das Thema der Eucharistie im Fall der Kompositionen Rubens' eine entscheidende Rolle innerhalb des Achtzigjährigen Krieges und ist für die Gegenreformation im Allgemeinen von größter Bedeutung, wie auch dies die Werke Carlones belegen.

Seit dem Konzil von Trient (Sitzung 13 c. 5), bei dem ausführliche Vorschriften zum Kult der Eucharistie gegeben wurden[309], fand das Thema Einzug in die gegenreformatorische Malerei. Das Thema der Fronleichnamsfeier betrifft die Bekämpfung der Häresie und des Paganismus durch die posttridentinische katholische Kirche. Innerhalb der Befreiung von den Sünden erhält das eucharistische Sakrament die Funktion der Heilung vom Unglauben. Rubens' wie Carlones Gemälde führen vor Augen, wie die eucharistische Prozession ihren festlichen Höhepunkt im 17. Jahrhundert erreichte. Zuerst wurde der Triumph der Kirche durch Otto van Veen und Peter Paul Rubens auf den Triumph der Eucharistie ausgeweitet.[310] Rubens inszeniert den prunkvollen Zug als martialischen Siegesmarsch.[311] Carlone sah Rubens' Werk vermutlich in der Form des Wandteppichs, da seine Komposition eine horizontale Spiegelung jener des im Museo del Prado aufbewahrten *modello* bildet. Mit Ausnahme einiger Variationen übernimmt Giovanni Battista von diesem die Anordnung der Motive, ersetzt jedoch Rubens' Figurenpersonal durch sein eigenes.

Auf einem von zwei weißen Pferden gezogenen, goldenen Triumphwagen, der horizontal von links nach rechts durch das Bild zieht, sitzt eine weibliche,

---

[307] Spione, Gelsomina, *Arte sacra dal Cinquecentro al Settecento: il caso di Incisa Scapaccino*, in: *Tra Belbo e Bormida. Luoghi eitineratri di un patrimonio culturale*, Ausst.-Kat. hrsg. von Elena Ragusa/ Angelo Torre, Turin 2003, S. 192-193.

[308] Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triumph der Kirche über die Häresie*, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 63,5 x 105 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. P001698/001; *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 65 x 91 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. P001699/001.

[309] Timmers, J. J. M., Lexikonartikel *Eucharistie*, in: LCI, Bd. 1, S. 687.

[310] Holl, Oskar, Lexikonartikel *Triumphzug*, in: LCI, Bd. 4, Sp. 360.

[311] Vergara, Alexander/Pérez Preciado, José Juan, *Rubens. Guía de la exposición*, Madrid 2010, S.23; Vergara, Alexander, *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, Madrid 2014, S. 76.

marienähnliche Figur, die als Allegorie des Glaubens zu identifizieren ist und die eine strahlende Monstranz in die Höhe hält (Abb. 454). Eine Putte treibt eifrig die Pferde an (Abb. 455), die von zwei weiblichen Figuren geführt werden (Abb. 456). Jene zur Rechten des Triumphwagens, die Carlone einen Degen in der rechten Hand halten lässt und deren wehendes antikes Gewand einen Blick auf ihren rechten Fuß freigibt, der von einer römischen Sandale bekleidet ist, blickt zurück zur *Fede*, während die zur Linken platzierte Frau, die ebenso das Gewand einer antiken Heroine trägt, nach Vorn und zum rechten Bildrand hinaus schaut. Eine vergleichbare Frauenfigur setzt Carlone zur Abbildung der Königin von Saba in seinem in den fünfziger Jahren geschaffenen Gemälde *Salomon und die Königin von Saba* (Abb. 209) ein. Auf dem rechten Pferd sitzt ein Engel, der in seiner rechten Hand einen Prozessionsbaldachin hält. Dieser bildet eine Reminiszenz an den „Himmel", der auf der Fronleichnams- bzw. Sakramentsprozession von einem Ministranten schützend über das Allerheiligste gehalten wird, und an das Wappen des Heiligen Stuhls zugleich. Die zwei überkreuzten Schlüssel (Abb. 457), deren Bärte im Kreuzmuster gestaltet sind, verweisen auf die von Christus an Petrus überreichten „Schlüssel des Himmelreichs" (Mt16,19) und die dabei übertragenen Aufgaben, die Petrus zum Stellvertreter der Löse- und Bindegewalt erheben. Zur Linken des Engels reihen sich drei mit Lorbeer bekränzte weibliche Figuren, die den Triumph zu Fuß begleiten. Jene der geflügelten Putte nahe Gestalt hält einen Ölzweig, das antike wie christliche Symbol des Friedens. Die Allegorie des Glaubens wird von einem Engel mit einer Siegeskrone in Form einer Tiara gekrönt. Der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube schwebt ihr voraus. Sie werden weiterhin von zwei Trompeten blasenden Putten und einem Engel, der in seiner linken Hand einen Siegeskranz und in seiner Rechten einen Palmzweig hält, der den Sieg über den Tod symbolisiert, begleitet. Wie Rubens folgt auch Carlone dem antiken Gebot der Symmetrie und lässt einen Engel nach links, den anderen nach rechts spielen. Cherubime schwirren um sie herum und verschmelzen teilweise mit dem bewölkten Bildhintergrund. Mit den antiken Elementen im Bild erinnert Rubens an den Ursprung der Triumphdarstellungen: die antiken Triumphzüge. Auch kompositorisch bleiben Rubens und in dessen Nachfolge Carlone in Tradition der mythologischen Darstellungen von horizontal verlaufenden Siegesmärschen. In diesem Zusammenhang sei an eine Carlone zugeschriebene Kreidezeichnung[312] erinnert (Abb. 520).

[312] *Triumphzug*, Kreidezeichnung, 17 x 22 cm, private Sammlung, Provenienz: Rosebery's, London, 10.02.2009, Versteigerungsnummer 869.

Der Wagen im *Triumph der Kirche über die Häresie*, dessen Lehne mit einem Puttenkopf verziert ist, gleicht einem römischen Triumphwagen. Er begräbt zwei am linken unteren Rand liegende, zu Boden gefallene, halbbekleidete Männer. Der Turban Tragende, der in Carlones Bild die Figur mit Medusenhaupt in Rubens Gemälde ersetzt, liegt auf dem Rücken, während der rechte, teufelsähnliche auf dem Bauch kauert. Während Rubens in seinen Figuren der Häretiker auf den Paganismus, der durch das Schlangenhaupt vertreten ist, und das Böse, das in der Gestalt des Teufels die Gefahr seitens der Reformation, die die römische Kirche bedroht, anspielt, siegt der Katholizismus in Carlones Gemälde sowohl über den Protestantismus als auch über Angehörige anderer Religionen, wie etwa über den das Osmanische Reich repräsentierenden Turbanträger. Diese Variation ist auf den Kampf der Genuesen gegen die Ottomanen im Mittelmeerraum, der im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte, zurückzuführen. Eine einfach gekleidete Frau beugt sich in Carlones Version am linken unteren Bildrand über die Gefallenen und pendelt Weihrauch über sie (Abb. 458). Eine ähnliche Figur stellt Carlone in den fünfziger Jahren in seinem Gemälde *Abigail vor David* (Abb. 207) dar. Im *Triumph der Kirche über die Häresie* ersetzt die Magd in ihrer Rolle als Thuriferar den Ceroferare, den Rubens am rechten Bildrand zur Bekehrung der Gefallenen einsetzt. Zu Carlones Reduktion der Bildmotive zählen die Substitution der Quadriga durch einen Zweispann sowie der Verzicht auf die fiktive, rahmende Architektur und das kränzende schmückende Beiwerk.

Nicht weniger feiert der *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst* (Abb. 459-463) die katholische Transsubstantiationslehre. Ein flügelloser, typologisch Christus ähnelnder Engel fliegt von rechts oben ins Bild. In seiner ausgestreckten Rechten hält er das Ostensorium mit dem Heiligen Sakrament, das als Waffe gegen die Häretiker dient. Die Engelsgestalt wird von einem göttlichen goldenen Licht begleitet, das eben die vertreibt, die kurz zuvor im Tempel ihrem Götzendienst nachgingen. Die Blitze, die der Engel mit seiner Linken umfasst, bilden einen direkten Verweis auf Jupiter. Den Sieg der Kirche über den paganen Göttervater impliziert die kippende Stehle mit der Inschrift „IOVI FULMIN“. Der Kult der heidnischen Gottheiten ist im linken Bildhintergrund zu sehen, in welchem weitere Diener der Statue eines kapitolinischen Jupiters Brandopfer darbringen. Carlone orientiert sich stark an der Invention Rubens‘ und übernimmt alle in dieser abgebildeten Details, jedoch transformiert er die harmonische Komposition der nach links strebenden Personen und Gegenstände in einen durch eine Zweiteilung des Bildfeldes dominierten Aufbau. In das linke Bildfeld setzt er die sich nach links und

über den Rand hinaus beugenden Priester und Tempeldiener, denen der umstürzende Altar und eine rücklings fallende Figur am vorderen Bildrand sowie der mit Blüten bekränzte Knabe in der Bildmitte und die Fackel tragende Figur nachfolgen. Die zentrale Position zur Mitte des unteren Bildrands nimmt wie im Original so in Carlones Interpretation die prunkvolle umgekippte Vase ein. In der rechten unteren Ecke hingegen erscheint der den Opferstier bei seinen Hörnern packende Knecht, der in Rubens Komposition an den linken unteren Bildrand gesetzt ist und in Carlones Bild, stehend, einen eleganten Kontrapost ausführt. Diese Pose ist in Carlones Gemälde *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua* (Abb. 189-193) dem schwebenden Christusknaben vorbehalten. Unter dem Henker erscheinen weitere den antiken Götzenkult symbolisierende Objekte wie die Lyra. Auf dieser liegt in Carlones Version eine ausdruckstarke, in Verkürzung dargestellte, schreiende Figur. Sie erinnert auf dramatische Weise an die Praktiken des Exorzismus. In Carlones Bild bewirkt die konsekrierte Hostie anschaulich und gleichnishaft die Austreibung der bösen Geister. Newcome-Schleier[313] hält eine Zuschreibung des Freskos *Der Triumph Davids* im Palazzo Angelo Giovanni Spinola in Genua und die zugehörige Zeichnung[314] an G.B. Carlone für plausibel. Ein Vergleich dieser Arbeiten mit dem *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst* in Incisa Scapaccino kann diese These bekräftigen.

In den Bereich der von der Kirche geforderten Sozialethik seitens des Genueser Patriziats fällt das Altargemälde *Die Anbetung der Hirten*[315] (Abb. 690-693). Die Fertigstellung der Leinwand, die Carlone für die Kapelle der *Nativitas domini* in der Basilica di Nostra Signora del Monte ausführte, wird auf das Jahr 1675 geschätzt.[316] Die im Bild ersichtliche Reife des Künstlers, die auch durch den Vergleich mit einem Gemälde derselben *inventio* und mit ähnlichem Bildaufbau[317] (Abb. 110) ersichtlich wird, spricht für eine späte Datierung. Neue Erkenntnisse um Carlones Todesdatum im Jahr 1684 lassen es gar plausibel erscheinen, das Gemälde in die späten siebziger oder frühen achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren. Belloni relativiert final seine zunächst gemachte Annahme, in der Malweise die Hand eines alten und müden Carlone zu erkennen. Stattdessen attestiert er am Ende seiner Untersuchung und Würdigung eine gewisse Altersweisheit des Künstlers, die er vor allem in der Figur des

[313] Newcome-Schleier 1989, S. 97-98.
[314] New York, Sotheby's, 16.01.1986, Versteigerungsnummer 71.
[315] Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.
[316] Vgl. Belloni 1969, S. 241.
[317] *Anbetung der Hirten*, Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm, Bonassola, Chiesa di Santa Caterina di Alessandria.

kontemplierenden Joseph realisiert sieht. Die carloneske Dynamik ist in diesem Gemälde einer Ruhe und Andacht, die einstige Strahlkraft der Lokalfarben einer nächtlichen Tonalität gewichen, die dem Thema angemessen erscheint. Hervorzuheben ist das Dreiviertel-Porträt des Auftraggebers des Gemäldes und Stifters der Kapelle: Am rechten Bildrand schaut, die Hände zum Gebet gefaltet, in leichter Drehung Girolamo Vivaldi zum Betrachter. Seine Geste, die er dem Betrachter vorführt, ohne sie vom Herrn abzuwenden, erscheint als Aufforderung, es ihm gleichzutun. Er trägt einen eleganten modischen Barockkragen. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Carlone keine Figurentypen aus seinem Repertoire verwendet, wie er es sonst zu tun pflegte. Besonders im Hirten über Joseph sind porträthafte Züge zu erkennen. Eine stattdessen idealisierte Maria in strahlendem Glanz präsentiert den Anbetenden den Jesusknaben, der, für Carlones Malweise charakteristisch, scharfe Gesichtszüge aufweist. Ein höchstes Maß an Psychologisierung erreicht Carlone im Charakterisieren Josephs als liebevollen Vater. Das beachtliche malerische Niveau dieses caravaggesken Gemäldes ist höchstwahrscheinlich seiner Stiftung geschuldet. In diesem Meisterwerk vereint der Maler diverse Qualitäten. Carlone demonstriert seine Fähigkeit, verschiedenste Malstile harmonisch zu kombinieren. Während im oberen Bildteil die himmlische Sphäre außergewöhnlich illusionistisch dargestellt ist, wird im unteren Bereich die Errettung alles Irdischen durch Jesus Christus mit den Mitteln des Naturalismus präsentiert. Dieses Konzept entspricht auch der Inschrift auf dem von den Engeln gehaltenen Banner: „GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX“. Im Lichtschein ist Gottvater mit feinen Pinselstrichen angedeutet. Der Glanz, in dem der Heilige Geist in Gestalt der Taube erstrahlt, verweist auf die Bedeutung des Ereignisses am unteren Bildrand: Mit der Geburt Christi ist die Dreifaltigkeit komplettiert, ist die Einheit gegeben.

Als Glorifizierung der Armut Christi sind die beiden Versionen der *Anbetung der Hirten*[318] (Abb. 695; 630-631) gestaltet. Im Turiner Gemälde reicht Carlone an den Tenebrismus Jusepe de Riberas heran. Eine Leinwand zum Thema der *Nativitas Domini* und der Krippe dokumentiert Pareto in der Sammlung des Marquis Leon Lamba Doria: „Nel salotto a man sinistra esiste la nascità di Gesù, di Giambatista Carlone […] Questo palazzo è signorilmente addobbato, ed è di proprietà dell’egregio sig. Marchese Leon

[318] Öl auf Leinwand, 133 x 124 cm, Turin, Pinacoteca dell’Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv. 223; Ca. 1675, Öl auf Leinwand, 61 x 124, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, Inv. 415.

Lamba Doria."[319] Ist die Variante der Accademia Ligustica vermutlich als *modello* für ein ovales, monochromes Fresko geschaffen und somit wahrscheinlich nicht das von Pareto genannte Werk, so kommt hingegen der Palast Lamba Doria als Provenienz des Ölgemäldes in Turin infrage. Castelnovi[320] macht auf Carlones Spitzfindigkeit aufmerksam, die er im Genueser Bild im Detail der *Arma Christi* darreichenden Engel und der die Passion ihres Sohnes vorahnenden Maria realisiert sieht. Wie Castelnovi anmerkt, ist dieser „scherzo" der barocken arguten Ars angehörig. Seine *acutezza* lässt Carlone in der Tat vorwiegend von den *Putti* übermitteln, so auch im Fresko *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria* (vgl. Kap. 3.1.4., Abb. 71-73). In diesem Punkt stimmt das Gemälde der Accademia Ligustica weiterhin mit den Fresken in der Kirche Santa Chiara überein (vgl. Abb. 624-625).

Waren in Carlones Werken der späten sechziger und der siebziger Jahre – wie etwa in den Gemälden der Bob Jones University, die innerhalb des Josefzyklus entstanden, und den oben genannten Darstellungen der *Anbetung der Hirten* – bereits formelle Anklänge an die Genremalerei und den Pauperismus erkennbar, so bildet die *Kompanie der Schurken* (Abb. 689) einen direkten Verweis auf die Studien Jacques Callots und jene der Künstler der Bambocciade. Somit schließt sich mit diesem späten Werk der Kreis der toskanischen und römischen Einflüsse G.B. Carlones. Franchini Guelfi[321] zeigte die Verbindungen Alessandro Magnascos (1667-1749) zu den Künstlern am Hof Cosimos II. und Ferdinands II. in Florenz, darunter Callot, Agostino Tassi (ca. 1580-1644), Filippo Napoletano (ca. 1587- ca. 1630) und Salvator Rosa. Weit vor den Interpretationen Magnascos beschäftigte sich G.B. Carlone mit der holländischen Genremalerei und den humoristischen Phantasien Callots. Die Verwandtschaft der Kompositionen Carlones zum Bühnenbild ist in seinen alttestamentlichen Gemälden besonders augenscheinlich. Im Aufbau und den Motiven der *Kompanie der Schurken* aber nähert sich Carlone gänzlich der Beschäftigung Callots mit der Comedia dell'arte sowie dessen karikaturesken Sicht auf die unterste Schicht der Gesellschaft. Carlones Auseinandersetzung mit der Genremalerei ist in Zusammenhang mit dessen künstlerischer Verbindung zu Cornelis de Wael zu bringen. Es ist eben jener flämische Künstlerzirkel in Genua mit De Wael und Jan Roos, mit dem Carlone im Palazzo Negrone (vgl. Kap. 3.4.2.) und am *Balbi-Fries* (vgl. Kap 2.) zusammenarbeitet. Die

[319] Pareto 1846, S. 321.
[320] Castelnovi, Gian Vittorio, Kat.-Nr. 67, in: Baccheschi, Edi et.al., *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, Genua 1988, S. 94.
[321] Franchini Guelfi, Fausta, *Alessandro Magnasco*, Genua 1977, S. 85-108.

Arbeit Carlones und De Waels überschneidet sich nochmals im Albergo dei Poveri. Dabei stehen De Waels Verbildlichung alltäglicher Szenen wie Carlones religiöse Motive in Zusammenhang zur Wohltätigkeit des Genueser Patriziats. So zeigen De Waels Kompositionen etwa Szenen aus den gestifteten Armen- und Krankenhäusern. Demgemäß konzentriert sich Carlones Imitation Callots und De Waels auf die weniger phantastischen oder burlesken Motive als vielmehr auf die ernsten Themen, die Armut, die Misere, die Kriegsschäden etc. Den *Miséres et les malheurs de la guerre* entnimmt Carlone die Gruppe der Halunken, aus der die Figur des Bettlers (Abb. 721) hervorsticht. Die Karikaturen Callots erhalten in Carlones Kompositionen eine moralistische Konnotation. Ähnlich wie Carlone seinen mythologischen Darstellungen einen religiösen Gehalt verleiht, verfährt er nun mit der Genreszene. Carlones stetiges Interesse für die Charakterstudien und die barocke Affektmalerei zeigt sich in der Psychologisierung der Gesichter seines Figurenpersonals, die sein Œuvre seit Anbeginn aufwertet. Auch nutzt Carlone die Mimik und Gestik seiner Protagonisten kontinuierlich zu deren Charakterisierung sowie zur Bekräftigung der moralischen Aussage seiner Darstellungen. Auf diese Weise übermittelt der Maler religiöse, philosophische und politische Inhalte. Das Abbilden von Bettlern und Lumpenträgern darf daher u.a. als Kritik seitens der Kirche und als Aufforderung zur Korrektur verstanden werden. Demnach ist sie weiterhin in Verbindung zur oben genannten Schrift Bossios zu setzen und als Weiterführung seines Appells an die herrschende Klasse, der Misere finanziell entgegenzuwirken, zu interpretieren. Die Mahnung richtet sich jedoch vor allem wie die moralistische Emblematik der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts an alle Schichten der Gesellschaft zur Vermeidung jeglicher Arten des abgebildeten Missstandes, wie beispielsweise das organisierte Vagabunden-, Bettler-, Banden-, und wandernde Soldatentum. Franchini Guelfi erinnert an die Ursprünge der pittoresken Beschreibung des Elends, den spanischen Schelmenroman. In diesem Zusammenhang erwähnt sie etwa Mateo Alemáns *Lazarillo da Tormes* (1554) und *La vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599), Francisco de Quevedos *Historia de la vida del buscón* (1626), Miguel de Cervantes *Rinconete y Cortadillo* (1613) u.a. [322] Angesichts der Eignung der Malerei Carlones für die narrative Übermittlung moralischer Inhalte, scheint es nicht zufällig, dass Carlone für seine Darstellung des Elends die Landstreicher, Schurken, Gauner, Schelme, Klüngeler wählt, wie sie etwa in Péchon de Rubys *La vie généreuse de Mercelots Gueux et Bohémiens* (1595) und Raffaele

[322] Franchini Guelfi 1977, S. 96.

Frianoros *Il Vagabondo, ovvero sferza de Bianti, e Vagabondi* (1621), der Übersetzung des *Speculum cerretanorum* Teseo Pinis, charakterisiert sind. Wie Magnasco fand Carlone durch den flämischen Künstlerkreis in Genua bereits bildliche Interpretationen der Inventionen Callots und des Pikaroromans vor. Franchini Guelfi verweist auf die Verbreitung der nordischen Kupferstiche und Zeichnungen in ganz Europa wie etwa jene des sogenannten Bamboccios, Pieter van Laer (1599-1642) oder Michiel Sweerts (1618-1664).[323] Genua betreffend, ist auch in diesem Zusammenhang der Name De Waels zu nennen. Die Emulation der Motive Callots ist mit der Rückführung zu einer manieristischen Behandlung der Figuren und einer Vereinfachung des Bildaufbaus verbunden. Carlones horizontale Reihung der Figuren feiert in diesem späten Werk einen letzten Höhepunkt. Die monumentalen und deutlich überlängten Gestalten sind am vorderen Bildrand positioniert und nehmen die gesamte Bildfläche ein. In dieser einen Studie vereint Carlone die verschiedenen Gattungen der Gauner und Halunken, die er dem Betrachter frontal und wie am Pranger vorführt. Die Figur des Landstreichers bildet den Antagonisten zum rechtschaffenen Soldaten, dem Edelmann, dem Ritter und den mythologischen oder alt- und neutestamentlichen Helden, die die zahlreichen Fresken und Ölgemälde Carlones bevölkern. Bemerkenswert ist, dass der Maler sich im betagten Alter der Genremalerei annimmt und die stilistischen Neuerungen, die aus der Beschäftigung mit den Kompositionen Callots, de Waels und der Bamboccianti resultieren, auf die religiös-thematischen Darstellungen überträgt. In den Gemälden der Bob Jones University (Abb. 477; 533) ist die Klassizität der antiken Gewänder im harten Faltenwurf fallenden Lumpen gewichen.

Die religiöse Architektur Genuas und deren ikonographischer Apparat sind aufs engste mit der herrschenden Klasse verbunden und gründen zum einen auf deren Bedürfnis nach Repräsentation, zum anderen auf der individuellen Frömmigkeit einzelner Mitglieder.[324] So ist insbesondere im 17. Jahrhundert die religiöse Auftraggeberschaft nur schwer von der weltlichen zu trennen, da beide dem Genueser Patriziat angehörig sind. Ein Spannungsfeld ist nicht, wie etwa im Zeitalter der Renaissance, zwischen weltlicher und religiöser Ikonographie, sondern vordergründig innerhalb kirchlicher Strukturen und des Patriziats zu suchen. Die einzelnen *alberghi* konkurrieren wirtschaftlich wie repräsentativ miteinander und bilden doch zugleich, aufgrund von gegenseitigen finanziellen und politischen Abhängigkeiten, eine Gemeinschaft, die

[323] Ibid., S. 98.
[324] Toncini Cabella 2001, S. 8.

wiederum mittels einer vereinheitlichenden Ikonographie demonstriert wird. Die Verflechtung geht weiterhin mit einer Angleichung von Kirchen- und Palastdekoration einher und gipfelt in der so zu nennenden Religionisierung mythologischer Themen, bei der beispielsweise verbildlichte Passagen der Schriften Ovids alttestamentlichen Szenen gegenübergestellt werden. Die urbane Topographie Genuas spiegelt sowohl die zuvor genannten Verflechtungen als auch die politische Unterteilung in die *alberghi* und kirchliche Strukturen wider. So geht die soziale Gliederung mit einer Unterteilung der Stadt in einzelne, jeweils von den Familien beherrschte Gebiete einher. Auch ist der Versuch der Abgrenzung mittels eines individuellen Kults architektonisch sichtbar. Toncini Cabella nennt jene, an die jeweiligen *alberghi* gebundenen Kirchen „*insulae* consortili“[325]. Die „parrocchialità gentilizia“, die sich die Familien erkauften, waren mit einem Privileg verbunden, das es allen Familienangehörigen, auch jenen nicht im Gebiet ansässigen, ermöglichte, die Sakramente in der Kirche zu empfangen.[326] Weiterhin nutzten die *alberghi* die Familienkirchen zur visuellen Demonstration ihrer Macht. Dementsprechend finden sich, in den ikonographischen Apparat der Kirche eingebettet, reich verzierte Wappen der jeweiligen Familien. Mehr noch entspricht die gesamte Freskenausstattung der persönlichen Ästhetik der Schirmherren. Um die Qualität der Kunstwerke zu garantieren, engagieren die Auftraggeber dieselben hochrangigen Künstler, die sie für die Dekoration der Paläste wählen. Oft entsprechen die Weihe der Kirche und die damit verbundene Glorifizierung eines einzelnen Heiligen dem Patron der Familie.[327] Anders verhält es sich bei den großen religiösen Architekturen, wie etwa der SS. Annunziata (Kap. 3.1.4.), in der die Dekorationen der einzelnen Familienkapellen in eine übergeordnete Ikonographie eingebunden sind.

[325] Ibid.
[326] Ibid., S. 14.
[327] Ibid., S. 17.

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua

Das Ausstattungsprogramm der Kirche Il Gesù in Genua ist der Ikonographie der gleichnamigen, römischen Mutterkirche verpflichtet und betont die Verbindung von Jesus und Maria, wie sie Ignatius von Loyola in den *Geistlichen Übungen* beschrieb. Rubens' Altarbild, die *Beschneidung Christi* (Abb. 714), zeigt den Moment, der mit der Namensgebung Jesu verbunden ist und auch auf den Namen der Kirche verweist; symbolisch nimmt die Beschneidung das Opfer Jesu für die Menschheit vorweg.[228] Die Fresken Giovanni Carlones verbinden das Thema der Erlösung durch Christus mit den Marienlehren, insbesondere mit der Rolle der Jungfrau als Fürbitterin.[229] Gavazza nach, ist in einigen der Wandbilder die Mitarbeit Giovanni Battista Carlones unter der Direktion des Bruders zu erkennen; so etwa in der *Aufrichtung des Kreuzes* (Abb. 15) im Querschiff. Gavazza unterstreicht die leuchtenden Farben Giovanni Battistas in der Bearbeitung der Figur des Hellebardiers. Auch in der Gestalt des Heiligen Stephanus im Fresko der Kuppel sieht sie die Autorschaft des jungen Carlone.[230] Als frühe eigenständige Arbeit Giovanni Battistas gilt die *Die Verkündigung*[231] (Abb. 16) an der Rückwand des Portals. *Die Vier Evangelisten*[232] (Abb. 379-382), die dieser in den Zwickeln der Kuppel gestaltete, sind zu den späten Werken des Künstlers zu zählen, die er in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts schuf und die allesamt caravaggeske Züge tragen. Lukas, Johannes und Matthäus sind bei der Verfassung der Schrift gezeigt und deutlich durch ihre Symbole gekennzeichnet; auch Markus präsentiert sein Evangelium im Beisein des Löwen zu seinen Füßen. Bezeichnend sind die von Carlone eingefügten Verkörperungen der Muttergottes mit Kind in Form eines von einem Engel gehaltenen Gemäldes im Wandbild des *Lukas* und einer Darstellung der den Drachen bezwingenden Heiligen im Bildnis des *Johannes*, die die Fresken an das ikonographische Programm der Kirche binden. Das Motto des Ordens im Tambour der Kuppel, „NON NOBIS DOMINE NON NOBIS SED NOMINI TUO DA GLORIAM",

[228] Gavazza 1974, S. 113.
[229] Gavazza 1974, S. 115.
[230] Gavazza 1974, S. 271.
[231] Fresko und Tempera, 360 x 250 cm, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Portal.
[232] Ratti 1766, S. 62: „Chiesa del Gesu'…dedicata a S. Ambrogio dai Sigg. Giulio, Cesare, Marcello, e Niccolò Pallavicini l'anno 1589…Giovambattista ha coloriti gli Evangelisti negli angoli della cupola."; Alizeri sieht die Bozzetti für *Die Vier Evangelisten* im 19. Jahrhundert im Depot der Kirche S. Filippo Neri in Genua, vgl. Alizeri 1846, Bd. I, S. 541.

verbindet die Figuren zudem nicht nur inhaltlich, sondern auch optisch miteinander.[233] In der Darstellung der Apostel an diesem architektonisch wie symbolisch bedeutsamen Punkt der Kirche äußert sich der Kerngedanke des Jesuitenordens. Die durch die Apostel initiierte Verkündigung des Glaubens transformierte die Societas Jesu in eine christliche Missionierung, die – wie das Motto der Kuppel, das auch den Tempelrittern als Leitspruch diente, verdeutlicht – im Zuge der Rekatholisierung militärische Züge annahm. Der hohe Stellenwert der Inschrift zeigt sich u.a. in seiner Abbildung als Ausspruch der Jungfrau Maria im Frontispiz der *Imago primi saeculi Societas Jesu* (Antwerpen 1640). Ein Detail am linken unteren Bildrand deutet auf den jesuitischen Kontext, in den sich die Lünette einbettet. Das Gebetspult und die Bibel, die Maria auf dieses legte, als der verkündende Engel ihre Andacht unterbrach, verweisen auf ein Motiv, das in den Evangelien keine Erwähnung findet und hingegen der Schrift *De virginibus* des Heiligen Ambrosius von Mailand entnommen ist:

„Beim Eintritt des Engels ward sie zu Hause angetroffen, im inneren Gemach, ohne Gesellschafterin: Niemand durfte ihre Beschaulichkeit unterbrechen, niemand sie stören. […] Ja sie fühlte sich gerade dann, wenn sie allein war, am wenigsten vereinsamt. Wie denn vereinsamt? Waren doch so viele Bücher […] zur Stelle."[234]

Die Entscheidung, diesem Brauch der Verbildlichung des Pults und der Bücher zu folgen, erklärt sich mit dem Bildungsanliegen der Jesuiten, ihrem hohen Stellenwert der Schrift und der Predigt sowie mit der Ausübung der *Exerzitien* des Ignatius von Loyola einerseits und mit der Tatsache, dass die Jesuitenkirche weiterhin dem Heiligen Ambrosius geweiht wurde, andererseits. Marangoni lobt die Darstellung der Evangelisten aufgrund ihrer formalen Ausgewogenheit und inhaltlichen Korrektheit, rügt jedoch eine zu offensichtliche Anlehnung in der Gestaltung ihrer Posen an die Figuren in den Gewölbefresken der Sixtinischen Kapelle.[235] Gavazza ordnet die *Aufrichtung des Kreuzes* stilistisch dem Gemälde *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras* (Abb. 95-97) zu.[236] Die Plausibilität dieser Hypothese bestätigt sich nicht allein durch das Wissen um die Mitarbeit des jungen Künstlers an den Fresken des Bruders in den späten zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts und deren Vervollständigung nach dem Tod Giovannis im Jahr 1630. Die

[233] Gavazza 1974, S. 114-115.
[234] *Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften*, aus dem Lat. übers. u. eingel. v. Johannes Evangelist Niederhuber, Bd. 3, Kempten/München 1914, Buch 2,10.
[235] Marangoni 1925, S. 7.
[236] Gavazza 1974, S. 271.

Arbeit ist in die späten zwanziger, bzw. frühen dreißiger Jahre zu datieren, da sie die stilistischen Charakteristika Giovanni Battistas jener Zeit vertritt, als der junge Künstler sich noch nicht von den Kompositionsschemen des Bruders gelöst hatte, jedoch bereits der eigene dynamische Stil lokalisierbar war. Zu dieser Phase der allmählichen Abkoppelung von den starren Mustern des Bruders sind die Kompositionen *Das Martyrium des Heiligen Stephanus*[237] (Abb. 89) und die *Bekehrung des Paulus*[238] (Abb. 86-88) zu rechnen. Große Ähnlichkeiten zeigt die Figur des Soldaten in der *Aufrichtung des Kreuzes* mit Paulus aus dem Gemälde des Bischofsseminars von Savona. In beiden Gesichtern sind noch die weichen Züge der Figuren Giovanni Carlones zu erkennen, zudem haftet den Kompositionen noch die Aura der frühen Experimentierungen mit barocken vielfigurigen Schlachtenbildern an. Besonders aufschlussreich ist die Gegenüberstellung von Carlones Gemälde *Das Martyrium des Heiligen Stephanus* und der gleichnamigen Komposition Asseretos[239] (Abb. 90). Die kleinformatigen Ölgemälde wirken nahezu wie parallel erschaffene Studien, die auf eine gemeinsame Ausbildung der Künstler hindeuten könnten.

1667 kehrte Carlone in die Kirche Il Gesù zurück, um zusammen mit dem Bologneser Quadraturmaler Paolo Brozzi die Kapelle Spinola zur rechten des Hauptaltars auszumalen; jedoch ist nach der vollständigen Zerstörung und Restaurierung der Kapelle Carlones Handschrift nicht mehr erkennbar.[240]

[237] Öl auf Leinwand, 87 x 69,8 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 9. Dezember 1994, Versteigerungsnummer 54, zuvor: John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713-1792), Luton Park (als Giovanni Andrea Donducci, genannt Il Mastelletta).
[238] Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm, Savona, Bildergalerie des Bischöflichen Priesterseminars; erwähnt in: Castelnovi, 1971, S. 130; Barbero 1975, S. 271; Castelnovi, 1977, S. 145-148; Barbero 1979, S.15, n.10;
[239] Gioacchino Assereto (Genua 1600 – 28. Juni 1649), *Martyrium des Heiligen Stephanus*, Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB1587.
[240] Belloni, Vennanzio, *Penne, pennelli e quadrerie*, Genua 1973, S. 37.

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese

Der Rosenkranzkult gewinnt im Zuge der Marienverehrung der Gegenreformation an Bedeutung. In der Ausschmückung der Kirche Santa Margherita di Antiochia in der Ortschaft Sant'Olcese drückt sich die Nähe zu Bosco Marengo bei Alessandria, dem Geburtsort Papst Pius' V., wie auch die Verbindung des Hinterlandes Genuas zur spanischen Kultur und dem von Domingo de Guzmán Garcés gegründeten Dominikanerorden aus.[241] Der eben jener Kongregation angehörige Papst Pius V. hatte im Jahr 1571 die Christenheit zum Rosenkranzgebet an Maria aufgerufen, um die Gefahr seitens des Ottomanischen Reiches mittels eines katholischen Gebetssturmes einzudämmen. Der Sieg des Christentums in der Schlacht von Lepanto am 7. Oktober 1571 wurde mit der Intervention der Heiligen Muttergottes erklärt. Papst Pius V. legte folglich das Fest der Siegreichen Madonna auf dieses Datum im Liturgischen Kalender. Sein Nachfolger Papst Gregor XIII. benannte das Fest 1573 in die Feier der Rosenkranzmadonna um. Das Thema erfreute sich in Ligurien großer Beliebtheit, was dessen kulturelle Verbundenheit zu Spanien und dem Königreich Neapel zum Ausdruck bringt.

Im zweiten Altar der rechten Seitenwand des barocken Zentralbaus zeigt Carlone in fünfzehn Einzelszenen auf Leinwand die *Mysterien des Rosenkranzes* (Abb. 325-340), die in einen goldverzierten Holzrahmen eingefasst sind. In Form eines Triumphbogens umrahmt der Zyklus eine Madonnenstatue und bildet mit dieser ein barockes Gesamtkunstwerk. Domenico Piolas Darstellung der *Mysterien des Rosenkranzes* in Lavagna[242] (Abb. 715) hat dieselbe umrahmende und untermalende Funktion. Die Leserichtung verläuft in Carlones Version bogenförmig von links unten nach rechts oben und erneut aufstrebend vom unteren rechten zum oberen rechten Bildfeld in drei Fünfergruppen, welche die Freudenreichen Geheimnisse (*gaudii mysteria*) zur Menschwerdung Gottes, die Schmerzhaften Geheimnisse (*doloris mysteria*) zur Passion Jesu Christi und die Glorreichen Geheimnisse zur Auferstehung Christi (*gloriae*

[241] Im Dominikanerkloster in Bosco Marengo schuf Carlone drei Fresken zum *Leben des Heiligen Dominikus*.
[242] Domenico Piola (1627-1703), *Die Mysterien des Rosenkranzes mit den Heiligen Dominikus und Katharina v. Siena*, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Lavagna, S. Stefano.

mysteria) darlegen. Carlone übernimmt den formalen Aufbau des Gemäldes *Die Heiligen Dominikus und Katharina von Siena und die Mysterien des Rosenkranzes*[243] (Abb. 716) Andrea Ansaldos, das zusätzlich in der Predella, mit dem Motiv einer Prozession der Rosenkranzmadonna, die unmittelbar vor der im Bildhintergrund dargestellten Schlacht bei Lepanto stattfindet, auf den Ursprung des Festes verweist. Während Ansaldo die dekorative Ästhetik einer Gesamtkomposition der Lesbarkeit der einzelnen Szenen voranstellt, lehnt sich Carlones Version an den Zyklen zum Leben Jesu in den Sopraporten und Türrahmen des 16. Jahrhunderts an. Carlone löst sich in den einzelnen Bildelementen jedoch stark von den Darstellungsformen der vergangenen Epoche. Bezeichnend ist, dass Carlone den in barocker *maniera grande* geschaffenen, caravaggesken, aus dem Gesamtkontext extrahierten Szenen ihre narrative Aufgabe zurückgibt, ohne dass ihre Intimität zu Schaden käme. Den lehrhaften Charakter entlehnt Carlone einem Frühwerk (Abb. 717) Sinibaldo Scorzas (1589-1631).[244] Gemäß Lukas (1,26-38) ist im ersten Rahmen die *Verkündigung* (Abb. 326) verbildlicht, das Eintreten des von Gott gesandten Gabriel in das Haus der Jungfrau Maria in Nazareth, in dem sie mit ihrem Mann Josef lebte. Es ist der Moment dargestellt, in welchem Maria bereits ihre Einwilligung mit den Worten „Siehe, ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast“ gegeben hat, nachdem der Engel ihr die Empfängnis des Sohn Gottes angekündigt hatte. Maria ist am Pult, im Typus der *humiliatio* kniend und sich verneigend dargestellt, wodurch ihr Einverständnis zur Empfängnis des Gottessohnes und ihr Mitwirken am Heilsplan hervorgehoben werden. Die Heilsgeschichte nimmt ihren Lauf. Auch auf die Figur des Erzengels als ins irdische Geschehen eingreifender Heilsbote, der in Begleitung des Heiligen Geistes in Gestalt der weißen Taube, auf einem umrissenen Wolkengebilde von links ins Bild fliegt und Maria einen Lilienzweig, das Symbol der Reinheit, überreicht, wird im Sinne des gegenreformistischen Voraugenführens insistiert. Zusammen mit Gabriel und dem Heiligen Geist tritt vom linken oberen Bildrand auch das die Erwählung Mariens und die verheißene Errettung bedeutende göttliche Licht in das Gemach der Maria ein, das im rechten Bildhintergrund durch ein Bett angedeutet ist. Carlones Bild berücksichtigt

[243] Andrea Ansaldo (1584-1638), *Die Heiligen Dominikus und Katherina v. Siena und die Mysterien des Rosenkranzes*, Öl auf Leinwand, 268 x 162 cm, Diano Marina, Chiesa di Sant'Antonio Abate; vgl. Priarone 2011, Kat. 23, S. 224.

[244] Sinibaldo Scorza, *Die Rosenkranzgeheimnisse*, Öl auf Kupfer, Voltaggio (AL), Santa Maria Assunta e SS. Nazario e Celsio, Rosenkranzaltar.

den tenebristischen Grundgedanken der Version Caravaggios im Musée des Beaux-Arts in Nancy[245].

Die *Heimsuchung* (Abb. 327) gestaltet Carlone erneut in bühnenartiger Komposition als Reihung vierer mit Heiligenschein bekrönter Protagonisten am vorderen Bildrand vor einem, durch einen Wolkenhimmel angedeuteten Landschaftshintergrund. Im Bildzentrum umarmen sich die junge, schwangere Maria und ihre ältere Verwandte Elisabeth, die ihrerseits Johannes erwartet. Maria berührt mit ihrer rechten Hand den Bauch Elisabeths und erfüllt sie durch ihren Gruß mit dem Heiligen Geist. Die Bewegung des Johannesknaben im Bauch der Elisabeth wird als erstes Erkennen Jesu als Messias gedeutet (Lk1, 39-56). Zur Linken Mariens ist Joseph von Nazareth, in seiner Rolle als Protektor die rechte Hand zum Segensgestus erhebend, dargestellt. Am rechten Bildrand steht Zacharias im Priestermantel bekleidet, der sein Attribut, das Weihrauchfass, oder die Schriftrolle mit der Namenseintragung seines Sohnes Johannes in seiner Rechten hält. Die Präsenz der beiden charismatischen Persönlichkeiten bei der *visitatio* ist im biblischen Text nicht geschildert. Das Erscheinen der väterlichen Figuren ist auf das Beharren der Ikonographie des 17. Jahrhunderts auf der Person des Joseph als „Figur der Glaubensstärke“[246], Familienoberhaupt und Schutzpatron der Jungfrauen, Ehepaare und Keuschen sowie der Sterbenden und einzelner Länder, u.a. der Spanischen Niederlande ab 1679, zurückzuführen. Im Zuge der Gegenreformation gewinnt die Szene, in der Maria im Magnificat die Rettung der Menschheit durch Gott und insbesondere dessen Barmherzigkeit mit den Armen, seine Aufhebung weltlicher politischer Ordnungen und sein Thronen über den irdischen Machthabern preist, an Bedeutung. Die schlichte Komposition Carlones wiederholt Schemen des 16. Jahrhunderts. In der vertikalen Dreiteilung des Bildes ist noch der traditionelle Bildaufbau des Triptychons erkennbar. Auch in der Gestaltung der Figuren nimmt Carlone Rückgriff auf eine Girolamo da Santa Croce (1490-1556) zugeschriebene *Heimsuchung*[247] (Abb. 718). Das dritte Rosenkranzgeheimnis bildet die *Geburt Christi* (Abb. 328), die Carlone zur Darstellung einer erneut im Konzept des Tenebrismus konsequent durchgeführten, intimen und von wenigen Figuren bekleideten Nachtszene nutzt. Er integriert die Gestalt Johannes d. Täufers, des Schutzpatrons Genuas und damit

[245] Michelangelo Merisi gen. Caravaggio, *Verkündigung*, ca. 1608, Öl auf Holz, auf Leinwand gezogen, 285 x 205 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts.
[246] Poeschel 2011, S. 141.
[247] Girolamo da Santa Croce, *Heimsuchung*, ca. 1524, Öl auf Holz, 340 x 290 cm, Oneta (Bergamo), Santuario della Madonna del Frassino, Chor.

auch Sant‘Olceses, und hebt auf diese Weise die Verwandtschaft des Täufers mit Jesus und seine Bedeutsamkeit innerhalb des Heilsplans hervor. So war es Johannes, der Jesus taufte und durch seinen Akt die Dreifaltigkeit offenbarte. Der Täufer ist am rechten unteren Bildrand, als Prophet und Wegbereiter des Messias bereits als junger Mann im roten Mantel gekleidet und den Stil der Heiligendarstellungen Carlo Dolcis (1616-1686) vorwegnehmend, die Arme auf der Brust überkreuzend sowie mit seinem Attribut, dem Kreuzstab ausgezeichnet, dargestellt. Unmittelbar zur Linken der Krippe ist ein lebenserfahrener Joseph im gelben Gewand, das ihn als Handwerker definiert, und mit Stab abgebildet, der einerseits auf die Anbetung der Hirten, andererseits auf sein Attribut, den blühenden Lilienstab und den Wanderstab, den er auf der Flucht nach Ägypten nutzen wird, hinweist. Carlone besteht auf der Rolle des von David abstammenden Josephs als Ehemann Mariens und Nährvater Jesu und seinem Mitwirken am göttlichen Heilsplan. In der Bildmitte sitzt Maria hinter der Krippe und präsentiert auf einem Leinentuch das Opfer Gottes, das die einzige Lichtquelle bildende Jesuskind, das den segnenden Gestus ausführt. Das in der frühbarocken Kunst herausgearbeitete Motiv der Lichterscheinung bei der übernatürlichen Niederkunft, das auf die Beschreibung der Heiligen Birgitta von Schweden (*Revelationes* VII,21) zurückgeht, gebraucht auch Carlone zur Legitimierung einer extremen Hell-Dunkel-Malerei. Es ist der glorreiche Moment der Ankunft des Erlösers der Menschheit von der Sünde, vor dem Eintreffen der Hirten gezeigt, wie ihn Lukas (2,7-8) beschreibt. Die puristische Dreiteilung des Bildes unterstreicht die Reduktion der Motive auf das für die Bilderzählung Nötige. Mit der bewussten Abgrenzung zur prunkvollen Darbietung in der Anbetung der Drei Heiligen Könige rühmt Carlones Gemälde wie der erste Teil der Schilderung der Geburt Christi das Frömmigkeitsideal der Armut. Als Wunder des Rosenkranzes wird in der Darstellung der *Nativitas Domini* die Fleischwerdung Gottes betont. Die frühneuzeitliche Interpretation unterstreicht zusätzlich den familiären Rahmen des Geschehens.

Das vierte Mysterium des Rosenkranzes umfasst das erneute Erkennen Jesu als Messias durch Simeon und Hannah. Nach dem Lukasevangelium (2,22-40) brachten Maria und Joseph, wie es nach dem Gesetz Mose vorgeschrieben war, ihren vierzig Tage alten Erstgeborenen in den Tempel zu Jerusalem, um ihn Gott darzubringen. Sie wurden vom alten Simeon, dem vom Heiligen Geist prophezeit worden war, dass er solange leben werde, bis er den Messias sähe, und der hochbetagten Prophetin Hannah empfangen, die den Heiland im Kind erkannten. In Carlones *Darbringung Christi im Tempel* (Abb. 329)

überreicht in der Bildmitte eine kniende Maria ihren Jesusknaben dem im Gewand eines Hohepriesters gekleideten Simeon. Der Altar, auf den Jesus gelegt wird, verweist zusammen mit den zwei weißen Tauben in einem Käfig, die von einer von rechts ins Bild schreitenden Tempeldienerin unter diesen gestellt wurden, auf das Opfer, das Gott, Maria und auch Joseph, der erneut in der linken Bildhälfte gezeigt ist, in der Heilsgeschichte erbringen. Mehr als in der traditionellen Darstellung der am vorderen Bildrand am Geschehen Beteiligten, offenbart sich Carlones Ingenium in der hinter dem Altar erscheinenden, okkulten Figur der Hannah. Carlone bedeutet mit der vagen Andeutung ihrer Gestalt, die sich kaum vom Bildhintergrund abhebt, die soziale Isolation der Witwe, um gleichzeitig durch ihre Präsenz im Bild auf die aus dem Judentum ins Neue Testament übernommene Nächstenliebe und im Rahmen der Gegenreformation propagierte Hinwendung Jesu zu den gesellschaftlich Ausgegrenzten zu verweisen. Das Erfassen der Göttlichkeit Jesu ist auch im nachfolgenden Bildfeld thematisiert, in dem *Der zwölfjährige Jesus bei den Schriftgelehrten* (Abb. 330) abgebildet ist. Die von Lukas (2,41-51) überlieferte Passage der Lebensgeschichte Jesu, die als Einzige von der Jugend Jesu berichtet, schildert das Bewusstsein des Jungen ob seiner Berufung. Die Vollendung des zwölften Lebensjahres spiegelt Symbolhaftes wider: Die Zahl Zwölf ist heilig, erinnert vorausnehmend nicht nur an die Anzahl der Jünger, verweist auf die zwölf Stämme Israels, nimmt Bezug auf die Offenbarung des Johannes, sondern signalisiert ebenfalls irdische Rundung, Schluss und Abschluss des Erreichten. In eben jenem Lebensjahr beginnt Jesus, sich von seinem behüteten Elternhaus zu lösen. Dieser Schritt bedeutet für die Menschheit die aktive Einleitung des Heilsgeschehens seitens des Erretters und ist in diesem Sinne der letzte Teil der Freudenreichen Geheimnisse, gleichwohl zählt er aus Sicht der opferbereiten Mutter zu den Sieben Schmerzen Mariens. Der Disput im Tempel bildet einerseits den Anfang des Zerwürfnisses mit der bestehenden Weltanschauung, zeigt anderseits das Gründen des Neuen Testaments auf der jüdischen Tradition. Wie in einer Invention Veroneses[248] predigt der junge Jesus in erhöhter Position, im linken oberen Bildteil den im orientalischen Gewand in der unteren Hälfte des Gemäldes dargestellten Theologen. Carlone hebt den großen Altersunterschied zwischen dem Kind Jesus und den greisen Gelehrten hervor, die ihrem Erstaunen über die Weisheit des Knaben und ihrer Furcht vor dessen revolutionären, die religiöse und politische Ordnung umwälzenden Theorien

[248] Paolo Veronese, *Jesus bei den Schriftgelehrten*, um 1560, Öl auf Leinwand, 236 x 430 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

mittels wilden Gestikulierens und bestürzter Mimik Ausdruck verleihen. Jesu Überlegenheit drückt sich einerseits in seiner stoischen Haltung, anderseits in seinem predigenden Gestus in Supraposition aus. Der sakrale Raum ist lediglich durch die Stufen zum Altar, auf denen Jesus Platz genommen hat, und durch eine Öffnung im linken Bildhintergrund, die eine Arkaden- und Säulenarchitektur erahnen lässt, angedeutet. Entgegen der traditionellen Ikonographie und der Textquelle sind Maria und Joseph nicht präsent.

Das Thema *Christus im Garten Gethsemane* (Abb. 331) bildet das erste der Schmerzhaften Geheimnisse. Den Evangelien nach (Mt26,36-46;Mk14,1-18), ging Jesus nach dem Abendmahl in Begleitung seiner Jünger zum Ölberg. Zum Gebet nahm er nur Petrus, Johannes und Jakobus mit sich, als er sich auch von diesen löste und, von Furcht ergriffen, im Garten Gethsemane zu Gott betete, er möge ihn von der Bürde befreien, um anschließend doch den Willen Gottes zu akzeptieren. Er entfernte sich dreimal von seinen Jüngern, um zu Gott zu sprechen, nachdem er sie gleichfalls zwecks ihres Standhaftbleibens zur Fürbitte aufgerufen hatte. Carlone verbildlicht den Moment des ersten Gebets, wie ihn Lukas (22,41-44) erzählt: Einem in der rechten Bildhälfte auf einem Stein kniendem und mit gefalteten Händen betendem Jesus erscheint ein das Licht Gottes mit sich führender, von links zu ihm auf einem Wolkengebilde fliegender goldgelockter Engel, um ihn zu trösten. Von der Schrift abweichend, zeigt Carlone, das Dekorum wahrend, Jesus nicht Blut schwitzend, sondern weinend, was die Menschlichkeit des Gottessohns unterstreicht. Die Komposition, in der lediglich zwei Figuren interagieren, hebt die Einsamkeit des angsterfüllten Jesus hervor. Zugleich gewinnt die Rolle des Engels als Schicksalsbote und Schutzengel an Bedeutung. Die Prädestination, die Gott Christus auferlegt hat (Jer25,15 u. 17), ist in Carlones Gemälde durch einen goldenen Kelch, den der Engel Jesus überreicht, bildlich dargestellt. Mit dem Motiv erinnert Carlone an die Worte Christi aus dem Lukasevangelium, „Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir!“ (Lk22,42), und kommt zugleich in der Antwort Gottes der Bitte Jesus‘ zuvor. Die rote Tunika des Boten Gottes deutet auf die Passion Christi hin, die bereits ihren Anfang gefunden hat. Erneut findet sich in einem Detail ein Kunstgriff des Malers, in welchem sich zudem dessen eigene Frömmigkeit und empathische Behandlung der intimen Szene äußert: Carlone lässt das göttliche Licht den linken Flügel des Engels bedecken und fingiert auf diese Weise nicht nur eine Dreidimensionalität der Figur, sondern bedeutet durch das formale Bildmittel auch inhaltlich auf die Mächtigkeit der himmlischen Energie. Der Strahl fällt, das Bild

diagonal teilend und die Dunkelheit der Nacht durchbrechend, auf Christus herab und umhüllt ihn in Form einer dichten, goldenen Masse, der sich dieser nicht erwehren kann. Das Engelmotiv konnte Giovanni Battista als gewählten Ausschnitt dem gleichnamigen Fresko seines Bruders Giovanni im zentralen Gewölbefeld der Santissima Annunziata entnehmen.[249]

In den nächsten beiden Bildfeldern, in denen Carlone die *Geißelung Christi* (Abb. 332) und die *Dornenkrönung* (Abb. 333) vor Augen führt, offenbart sich die periodisch wiederkehrende Zugehörigkeit seiner Malerei zum Caravaggismus. Die Verwandtschaft äußert sich nun nicht wie in den vorangestellten Szenen allein in einer mittels eines nah an den Betrachter geführten Bildausschnitts suggerierten Intimität, der Reduktion der Motive und der Formengestaltung in Hell-Dunkel-Manier, sondern auch in einer dramatischen Behandlung der Mimik und Gestik der Figuren nach der barocken Affektenlehre. In Carlones Darstellung der im Evangelium (Mt27,26; Jh19,1; Mk15,15) erwähnten Station des Leidensweges Christi, die auf das Urteil Pontius Pilatus‘ folgt, ist der lediglich mit einem Lendenschurz bekleidete Christus, an einem Säulenstumpf gefesselt, gezwungen, sich verneigend den Rutenhieben der ihn flankierenden Schergen auszusetzen. Das Sich-Stützen Christi auf die Säulenbasis, von der er sich einerseits nicht lossagen kann und die ihn andererseits davor bewahrt, zu Boden zu fallen, symbolisiert die religiöse Grundlage, auf der Jesus sein Werk aufbaut. Bezeichnenderweise ist demnach nur ein Teil der bestehenden Säule dargestellt, jener, der das Alte Testament repräsentiert. Carlone verzichtet nicht auf die Verbildlichung der seit dem Konzil von Trient verehrten Reliquie: Er zeigt die aus Jerusalem in die Basilika Santa Prassede in Rom gebrachte Geißelsäule. Die leibhaftige Verbeugung vor dem Engel versinnbildlicht seine Akzeptanz des göttlichen Plans. Mit der Geißelung beginnt die physische Zerstörung des Körpers Jesu als Voraussetzung für die Auferstehung. Als Andachtsbild erhält das Thema während der Gegenreformation die Aufgabe, die Christen in ihrem Glauben zu festigen und ihnen die Kraft zu schenken, den Schwierigkeiten des Lebens zu begegnen und den Trost, den die katholische Kirche als Institution zu schenken vermag, anzunehmen. In dieser Station des Rosenkranzgebets rufen die Katholiken Maria an, ihnen die Hoffnung auf die Gerechtigkeit Gottes zu schenken. Die sich spiegelnden Knechte, die im rhythmischen

[249] Vgl. Giovanni Carlone, *Christus im Garten Gethsemane*, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato; eine der Komposition G.B. Carlones ähnlich intime Szene zeigt Giovanni Carlone im gleichnamigen Gemälde der Chiesa della Santissima Annunziata di Portoria in Genua.

Takt ihr unbarmherziges Werk verrichten, verraten ihre Verrohung und Erkenntnislosigkeit, die sich zudem in ihren seelenlosen Gesichtern ausdrücken. In der Komposition, in der Carlone auf ein Spiel aus Konvexen und Konkaven besteht, lässt sich die Konkordanz erkennen, die seine puristische Malweise mit der von den Caravaggisten vorgegebenen Bildmitteln eingeht. Wohlwollend greift er den dreiteiligen Bildaufbau von diesen auf und spitz den Ausschnitt zum *close up* zu. Als für die nachtridentinischen Zwecke geeignetes Motiv wurde es im Zuge der Gegenreformation zur Versinnbildlichung des Leids der katholischen Kirche, welches dieser seitens der Protestanten zugefügt worden war, genutzt. Mit diesem Ziel etwa hatte Papst Clemens VIII. Aldobrandini das Motiv auf die päpstliche Münze prägen lassen.[250] In diesem Sinne betonten Caravaggio und seine Nachfolger[251] den Kontrast zwischen der Demut Christi und der affektierten Gewalttätigkeit der Knechte. Bereits Sebastiano del Piombo[252] hatte in seiner Version die Antithetik von der im Licht präsentierten Schönheit Jesu und mit der Dunkelheit assoziierten Hässlichkeit seiner Peiniger herausgestellt. Hoffnung spendet eine goldene Aureole Christi, die sich in Carlones Darstellung über seinen Körper ergießt, um ihn vor der Gewalt der Schächter zu beschützen. Die fleckenartige Gestaltung der Körpers Jesu ist auf die Affinität der Malerei Carlones zur Kunst Gioachino Asseretos zur Zeit der Ausführung des Gemäldes zurückzuführen. Weitere caravaggeske Modelle standen Carlone mit den Versionen Luca Saltarellos (ca. 1610-1645) und Giovanni Domenico Cappellinos (1580-1651) zur Verfügung.[253]

Auch in der *Dornenkrönung* (Abb. 333) steht der Appell an das Mitleid des Betrachters im Vordergrund. Carlone führt die Funktion als Martyriumsinstrument, die den *Arma Christi* innewohnt, vor Augen. Der rechte Folterknecht ist auf das Tragen eiserner Handschuhe angewiesen, um seine Unversehrtheit zu garantieren. Dieses Detail kann als das irdische Werk, gedeutet werden, mittels dessen sich der Mensch von Gott entfernt, um dem Schmerz der Wahrheit zu entgehen. Giovanni Battista verdeutlicht das Jesus zugefügte Leid, indem er ihn in frontaler Ansicht mit schmerzerfülltem Gesicht dem Betrachter präsentiert. Wie das Thema der *Geißelung Christi* nimmt auch die

[250] Vgl. Spike, John T., *Caravaggio*, bearb. v. Michèle K. Spike, New York/London 2001, S. 194.
[251] Vgl. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Geißelung Christi*, 1607, Öl auf Leinwand, 286 x 213 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte; Francesco Barbieri gen. Il Guercino, *Geißelung Christi*, 1657, Öl auf Leinwand, 250 x 185 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
[252] Sebastiano del Piombo, *Geißelung Christi*, 1524, Öl auf Fresko, Rom, San Pietro in Montorio.
[253] Vgl. Luca Saltarello, *Geißelung Christi*, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato; Giovanni Domenico Cappellino, *Geißelung Christi*, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa di San Siro.

Dornenkrönung im nachtridentinischen Zeitalter auf die Restriktionen Bezug, denen sich die katholische Kirche aufgrund der Kirchenspaltung ausgesetzt sah.[254] Carlone verweist zudem auf die Allmacht Gottes und der römischen Kirche, die mittels des Motivs ihre Übermachtstellung im Kirchstaat geltend macht, wenn er die Szene symbolisch im Scheitelpunkt der Attika des Triumphbogens über der gekrönten Skulptur der Rosenkranzmadonna positioniert. Mittels dieser Finesse betont Carlone weiterhin die hohe Geltung der Episode innerhalb des Rosenkranzgebets. Die Liebe Gottes zur Menschheit äußert sich in seinem Selbstopfer. Er erbringt es zu ihrer Errettung. Die Fürbitte der Andächtigen, die Maria um das unerschütterliche Gottvertrauen anhalten, birgt die Antwort auf Gottes Gesuch. Einen Platz in Carlones Darstellung erhält auch die Figur des Pontius Pilatus, der in orientalischer Kleidung am rechten Bildrand erscheint und auf die nach der Dornenkrönung folgende Ostentatio verweist. Die Bedeutung des ungetauften Präfekten beweist sich in seiner namentlichen Erwähnung im Credo.[255] In der Darstellung des Statthalters im Profil, das ein Gegenmotiv zum frontseitig vorgeführten Jesus bildet, ist eine versteckte Kritik des Malers an dem sich profilierenden Justizvollstrecker zu erkennen, der an die Unschuld Jesu glaubt, aber nicht den Mut findet, nach seiner Kenntnis zu urteilen. Pilatus‘ Verharren auf der von den Hohepriester kritisierten Tafel mit der Inschrift „Jesus von Nazareth, der König der Juden“ (Jh19,19), die der römische Statthalter an das Kreuz Jesu befestigen ließ, verrät dessen Bewusstsein von der Göttlichkeit Christi.[256] Die Präsenz des Pontius Pilatus in Carlones Gemälde verweist darauf, dass die Passion unter der römischen Justiz, d.h. innerhalb der weltlichen Ordnung, vollzogen wird, die ihr Existenzrecht ab dem Moment der Kenntnis des göttlichen Gesetzes einbüßt. Demgemäß wird der Dornenkrönung Jesu – dem als einzigem König die Krone gebührt – die Symbolik zuteil, den wahren Gegenpart zu den falschen Worten der Hohepriester, die keinen König außer dem Kaiser haben (Jh19,15), zu bilden. Pilatus wird durch die Auslieferung Christi zum Vollstrecker des Göttlichen Plans.[257] In der Skizzierung der Handlung mit groben Pinselstrichen nähert sich Carlone mit diesem Gemälde kurzfristig der offenen Malweise Tizians. Carlone zeigt die *Dornenkrönung* (Abb. 333) jedoch in vehementer Nahsicht und lässt die Assistenzfiguren sich an den Bildrändern drängen. In diesem Suggerieren einer den Bildrahmen sprengenden Handlung nährt er eine

[254] Poeschel 2011, S. 175.
[255] Vgl. Agamben, Giorgio, Pilato e Gesú, Rom 2013, S. 7.
[256] Agamben 2013, S. 39.
[257] Ibid., S. 42.

klaustrophobische Befindlichkeit des Betrachters, die zugleich dessen Empathie mit dem im Schicksal gefangenen Christus verstärkt.

Mit der *Kreuztragung* (Abb. 334), die in der Schrift (Mt27,31-32; Mk15,20-21; Lk23,26-31; Jh19,17) angesprochen wird, finden der Leidensweg Christi und die Schmerzhaften Geheimnisse ihre Fortsetzung. In Carlones Gemälde sinkt Jesus, dem die Knechte seine Kleidung wieder angelegt haben, auf seinem Weg nach Golgota unter der Last des Kreuzes zu Boden und stützt sich mit seiner linken Hand auf einer Gesteinsgruppe ab. Der Maler konzentriert sich in seiner Version auf diesen Kern der Episode, den physischen Zusammenbruch Christi, der jedoch in der Schrift keine Erwähnung findet. Dementsprechend füllt Jesus‘ Körper zusammen mit dem Kreuz die Hälfte der Bildfläche aus. Eine auf das Christogramm verweisende, X-förmige Komposition, die Carlone durch eine zweimalige diagonale Teilung des Bildes als optische Verlängerung der Kreuzbalken erreicht, ordnet die dargestellten Motive mit Sorgfalt. Simon von Cyrene, der nach Matthäus (27,32) von den Schergen gezwungen wird, das Kreuz Jesu zu tragen, scheint in Carlones Illustration, auf den Sturtz Christi folgend, aus eigener Entscheidung aktiv zu werden. Der Künstler nutzt die Figur des kräftigen Mannes, die er zur Rechten Christi, den Pfahl mit den Armen umfassend, positioniert, zur Personifizierung der christlichen Barmherzigkeit. Seine Gestalt bildet sowohl formal als auch inhaltlich den Gegenpart zum Soldaten am linken Bildrand. Letztgenannter blickt grimmig auf den Gestürzten und scheint im Begriff, die Augen aufreißend, den Henkerszug voranzutreiben zu wollen. Ähnlich wie in der *Dornenkrönung* nutzt Carlone das Abbilden von Metall, das in der *Kreuztragung* den Helm des Soldaten bildet, zur Suggestion und Versinnbildlichung von Kälte, die er in Kontrast zu der Warmherzigkeit Simons setzt. Es sei an dieser Stelle auf die ingeniöse Wahl Carlones, die dumpfe Massigkeit des einfarbigen matten Kreuzes zur Illusion einer immensen Schwere darzustellen, verwiesen. Die perspektivisch ungelenke Überlänge des Querbalkens könnte auf den historischen Brauch, nach welchem die Verurteilten lediglich diesen Teil des Kreuzes zur Hinrichtungsstätte tragen mussten, während der Pfahl bereits seinen Aufstellungsort vor der Stadt gefunden hatte, anspielen.[258] Im rechten Bildhintergrund erscheinen weitere Soldaten, welche die von der Linie des Kreuzes begründete Diagonale weiterführen und zusammen mit einer atmosphärischen Kontur aus breiten Pinselstrichen die Gangrichtung vom rechten zum

[258] Vgl. Poeschel 2011, S. 176.

linken Bildrand bestimmen. Hinter den oberen Figuren deutet ein dunkleres Wolkengebilde auf die nahende Kreuzigungsszene und substituiert eine Landschaftsdarstellung. Der Felsen, der Jesus als Stütze dient, verweist zusätzlich auf den Kalvarienberg und Christus‘ dortige Überwindung des irdischen Todes.

Das vierte Gebet der Schmerzhaften Geheimnisse umfasst das Bittgesuch um Marias Beihilfe zur Entsagung und Selbstkasteiung in Anlehnung der Aufopferung Jesu. Die Betenden hoffen auf Marias Assistenz in der Bewältigung der von Gott gestellten Aufgaben. Wie oben erläutert, ist die bewusste Hervorhebung der Hinrichtung Jesu im Namen des römischen Gesetzes einerseits als Anerkennung des Messias Jesus durch Pontius Pilatus, andererseits als Sieg des göttlichen über das irdische Recht zu interpretieren. Versinnbildlicht in der *Dornenkrönung* die Figur des Statthalters dieses Konzept, übernimmt diese Aufgabe im Gemälde *Christus am Kreuz und Tod Christi* (Abb. 335) stattdessen die Inschrift „Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum“, die Carlone in der Abkürzung „INRI“ im höchsten Punkt des Bildes deutlich abbildet. Auch in diesem Bildfeld des Rosenkranzzyklus‘ entscheidet sich der Maler, die Bildmotive zugunsten einer Spiritualität zu reduzieren und lässt die Kreuzgruppe von drei Personen bilden: Jesus am Kreuz im Zentrum des Gemäldes, der lediglich im Lendentuch gekleidet ist, seine Augen geschlossen und seinen Kopf auf die rechte Schulter gestützt hat, die Halbfigur seiner fahlgesichtigen Mutter Maria zu seiner Rechten, die dem Betrachter durch ihre optische Annahme der Todesbleiche die *compassio* mit Christus vorführt, und den Oberkörper Johannes des Evangelisten zur Linken. Seine Liebe zu Christus bezeugend sowie auf dessen Blut verweisend, das dieser den Menschen opferte, trägt Johannes einen roten Mantel. Traditionsgemäß zeigt ihn Carlone bartlos, als schönen Jüngling mit schulterlangem Haar. Maria nimmt den symbolisch wichtigen Platz an der rechten Seite Christi ein, deren Bedeutsamkeit Letzterer in seiner Wendung des Hauptes bestätigt. Ein düsterer Hintergrund erinnert an die von Markus (15,33) erwähnte Sonnenfinsternis, die sich am Tag der Kreuzigung ereignet haben soll, und intensiviert die Nachempfindung der Trauer Mariens und Johannes.[259] Carlone meistert die Aufgabe, zwei Szenen des Neuen Testaments in einem Bild zu vereinen. Mit der Kreuzigung und dem Tod Christi, die auch im Gebet zum fünften Schmerzhaften Geheimnis gemeinsam behandelt werden, findet Gottes Heilsplan seinen Abschluss. Die Erlösung der Menschheit durch Gott ist mit der Opferung seines Sohnes vollbracht. Für

[259] Vgl. Poeschel 2011, S. 180-181.

die gegenreformatorischen Zwecke erhält der physische Tod Jesu am Kreuz eine grundlegende Bedeutung. In der eucharistischen Feier des Kreuzopfers nimmt der Gläubige den Corpus Christi transformiert im ungesäuerten Brot, bzw. der Hostie, sowie dessen Blut in Form von Wein entgegen. Carlones Werk unterstützt die Gläubigen in ihrer visuellen Erfahrbarkeit der Gebetsinhalte und der Sakramente. Er zeigt die Trauer Mariens und Johannes‘ unter dem Kreuz am Abend des Karfreitags. Bewusst lässt er den Betrachter an zwei Begebenheiten zugleich teilhaben. Er wählt den Moment vor dem Eintreten des Todes, in welchem Christus selbst an Gott zweifelt (Mk15,34) und den Augenblick des Verscheidens, als Jesus sein Haupt bereits kraftlos niedersinken lässt (Jh19,30). Die Überwindung des Zweifels in der prekären neunten Stunde durch die letzte Akzeptanz des Todes und durch die darauffolgende Auferstehung bestärkt den Betenden in seinem Glauben und seiner Hoffnung und lässt ihn selbst die elendsten Augenblicke irdischer Ausweglosigkeit überstehen. Dementsprechend behandelt dieses Bildfeld das unübertreffliche Leid Christi. Den Gläubigen wird mit der Darstellung des Gekreuzigten ein Andachtsbild des Trostes zuteil, welches ihnen vor Augen führt, dass sie durch das Opfer Jesu das ewige Leben erhalten haben (Jh3,16-18). Die Begrenzung der Figurenzahl steigert die Bedeutung der dargestellten Personen: So wird, der Schrift getreu nach Johannes (19,26-27), der Wert Mariens für die Christenheit betont. Maria nimmt sich nach dem Wunsch Jesu als beschützende Mutter Johannes und aller Gläubigen an und wird gleichsam durch die Worte Gottes Sohns zur Mutter der Menschheit erhoben. Carlone lässt die Betrachter einmal mehr mit den Bildmitteln des Naturalismus unmittelbar am Geschehen teilhaben. Er versammelt sie optisch unter dem Kreuz, um ihnen das Opfer Gottes erfahrbar zu gestalten und sie Gottes Liebe erkennen zu lassen.

In den unteren rechten Teil des Zyklus, im ersten Bildfeld zu den Glorreichen Geheimnissen, setzt Carlone die *Auferstehung Christi* (Abb. 336). Bezeichnenderweise führt Carlone dem Betrachter das Wunder der Auferstehung bildlich vor Augen, für das es, den Evangelien nach, keinen direkten Zeugen gegeben hatte. Das einzige von Carlone dargestellte Motiv, das durch Matthäus (27,26-28), Markus (16,1-8), Lukas (24,1-12) und Johannes (20,1-18) Erwähnung findet, sind die erschrockenen Wachen. Sie wurden von Pilatus auf Wunsch der Pharisäer zur Kontrolle der von Jesus angekündigten Resurrektion vor der Grabstätte Jesu postiert und fielen am dritten Tage nach der Kreuzigung beim Anblick eines Engels (Mt; Mk), bzw. zweier Engel (Lk; Joh), die den Stein von der Öffnung schoben und sich auf das Grab setzten, in

Ohnmacht. Carlones *Auferstehung Christi* nimmt das Erscheinungsbild barocker Heiligenapotheosen an und deutet durch die Erhöhung Christi bereits auf dessen Himmelfahrt. Der aus dem Grab emporgestiegene Christus schwebt, eine weiße Fahne in seiner linken Hand haltend, in der oberen Bildmitte. Ein im Wind wehendes rotes Tuch, das auf Christus‘ Inkarnation und Passion hindeutet, ist um seinen Körper gewunden und gibt seine Einstichwunde frei, die an die das Schriftwort erfüllende Lanzenstichprobe der Soldaten, um sich des Todes Christi zu vergewissern (Jh19,34-37), erinnert. Die Farbe Weiß der Flagge deutet auf seine göttliche Natur, seine vollkommene Reinheit sowie auf die ewige Herrlichkeit hin.[260] Indem er Christus die Siegesfahne halten lässt, betont der Maler Christus‘ Triumph über den Tod. Carlone verzichtet auf die Darstellung der im Evangelium erwähnten Engel und zeigt Christus als alleinigen Auferstandenen, wodurch er dessen monotheistische Göttlichkeit hervorhebt. Der Beschreibung Markus‘ (15,46) getreu, bildet er die Grabstätte Jesu als die in einen Felsen gehauene Gruft ab, vor der die beiden ohnmächtigen Wachen zu beiden Seiten liegen. Mit der Ausgestaltung ihrer Rüstung und ihrer Waffen deutet Carlone auf den Sieg Gottes über die weltlichen Machthaber. Das Hüllen Christus‘ in einen haptischen, goldenen Schein verstärkt mittels der Lichtmetaphorik die Übermacht Gottes. Die Pathetik der Geste Christus‘, der sich den Betrachtern in einer Drehung öffnet und im affektierten Heben seiner rechten Hand gen Himmel auf seine Entgegennahme des göttlichen Lichtes verweist, dramatisiert die Handlung. Auch jene des Wächters am rechten unteren Bildrand, der versucht sich der Verblendung mittels geöffneter Handflächen zu erwehren, steigert die Bildwirkung. Weiterhin äußert sich die Zugehörigkeit der Kompositionen Carlones zu einer die barocke Affektenlehre verinnerlichten Malerei im verklärten, zu Gott gerichteten Blick Christi. Das Gemälde birgt eine Spezifik des Künstlers: Carlone überspitzt seine Bildaussage mittels einer symbolischen Komposition, die in diesem Fall in einer diagonalen Zweiteilung des Gemäldes besteht: In einen linken unteren Abschnitt, welchem die Soldaten angehören und der in seiner Düsterheit auf die weltliche Sünde verweist, und in einen rechten oberen, himmlischen Teil, in welchen Christus übertritt und dessen Helligkeit Erlösung und Unsterblichkeit symbolisiert. In einzelnen Motiven, wie etwa den linken Gliedmaßen Jesu‘ und dem illusionistischen Fall der Soldaten über den unteren Bildrahmen, ist Carlones Versuch zur perspektivischen Malerei zu erkennen. In der Wiederholung der roten und goldenen Farbe erreicht der Künstler eine Harmonie des

[260] Vgl. Poeschel 2011, S. 190.

Kolorits und erschafft zugleich eine pyramidale Anordnung der Figuren an der Bildoberfläche, dem Betrachter nah. In der Kontemplation über den Auferstandenen im ersten Glorreichen Geheimnis, zu welcher Carlones pädagogisch konzipiertes Gemälde anregt, findet der Christ den Grund seiner Hoffnung und seines Glaubens. Carlone führt dem Betrachter greifbar vor Augen, was den Gläubigen in seiner Nachfolge Christi erwartet: Die Überwindung der Sünde garantiert die Unsterblichkeit.

Es ist die Aufgabe des nächsten Bildfeldes, in welchem Carlone die *Himmelfahrt Christi* (Abb. 337) verewigt hat, den Blick des noch auf der Erde gefangenen Menschen bereits gen Himmel richten zu lassen. Eben dort steht Christus bereit, den Gläubigen Fürbitte zu leisten, und eben dorthin wird der Christ ihm folgen. Das Gebet verhilft den Anhängern diesen Ort zu lokalisieren, die bildliche Darstellung hingegen übernimmt diese geistige Arbeit gänzlich. Es ist zudem ein Merkmal der Malerei Carlones, kaum Platz für die Phantasie des Betrachters zu lassen. Der Maler nutzt die Szene zur Darstellung eines illusionistisch aus dem Bild herausfliegenden Christus. Während die richtungsgebende rechte Hand des triumphierenden Jesus, die dieser als Bezwinger des Todes zum Verweis auf seine Wundmale hervorzeigt, bereits in den Betrachterraum zu reichen scheint, ist sein übriger Körper noch in der Bildfläche gefangen. Wie Lukas (24,50) vereint Carlone die Ascensio Domini mit der Verabschiedung Christi von seinen Jüngern in Bethanien. In der dem König vorbehaltenen roten Tunika und der auf den Himmel verweisenden blauen Toga gekleidet, schwebt Christus über seinen Jüngern und Begleitern, die sich in zwei Gruppen teilen und ihre Verwunderung mittels wilden Gestikulierens und expressiver Mimik Ausdruck verleihen oder beten. In der linken unteren Bildecke sind zudem die Muttergottes und hinter ihr stehende Jünger, darunter Andreas im dreiviertel Profil am Rand zu erkennen, während in der rechten unteren Hälfte die Halbfiguren zweier weiterer Apostel hinter Petrus in gold-blauem Gewand aufgereiht sind. Ihre zum Reich Gottes gewandten Handflächen begleiten die aufstrebende Energie des aktiv in den Himmel entschwebenden Christus. Ein höchst bewegtes, graues Wolkengebilde füllt den gesamten Hintergrund und verstärkt als schraffierte Kontur die psychologische Spannung der Figuren sowie die Dramatik des Bildes.

Petrus ist auch einer der Hauptpersonen im folgenden, dritten Glorreichen Geheimnis, dem *Pfingstwunder* (Abb. 338), in dem er in vorderster Reihe, am linken unteren Rand sitzend, abgebildet ist. Er hält ein Buch, das auf seine biblischen Briefe hindeutet.

Zusammen mit Maria im Bildzentrum und Johannes Evangelist in der unteren rechten Ecke bildet er eine pyramidale Komposition, die in der Mitte über der die Hände zum Gebet erhobenen Muttergottes mit Aureole durch eine den Heiligen Geist symbolisierende weiße Taube bekrönt wird. Anders als in der Schrift, in der die Aussendung des Wortes Gottes durch Flammenzungen versinnbildlicht ist, welche die Apostel in allen Sprachen der Welt zu sprechen befähigen, deutet Carlone die Erfüllung Mariens und der Jünger mit dem Heiligen Geist durch ein auf sie herabfallendes, von der Taube ausgehendes, goldenes Licht an. Die in der Apostelgeschichte (2,1- 4) beschriebene Ausgießung des Heiligen Geistes, die Carlone als familiäres und häusliches Beisammensein der Jünger mit Maria verbildlicht, bedeutet die Geburtsstunde der Ecclesia als Institution zur Verbreitung des Glaubens. Maria erhält in Carlones Komposition durch ihre Platzierung in der Bildmitte die wichtigste Rolle im Pfingstwunder und dient als Personifikation der Kirche.

Eine leibliche *Mariä Himmelfahrt* (Abb. 339), wie sie im 114. Buch *De assumptione beatae Mariae virginis* in der *Legenda Aurea* des Dominikaners und Erzbischofs von Genua Jacobus de Voragine (1228-1298) dargelegt ist, schuf Carlone im vorletzten Bildfeld zu den *gloriae mysteria*. Er zeigt Maria im Zentrum des Bildes in einer Orantenhaltung der reinsten Form. Auf einer Wolke schwebt sie gen Himmel, auf den auch ihr Blick gerichtet ist. Ihr Haupt ist in einen goldenen Schleier gehüllt, der symbolisch mit dem göttlichen Licht und Marias Aureole verschmilzt. Jugendliche Gesichtszüge verweisen auf ihre Jungfräulichkeit, während das leere Grab, das sie unter sich lässt und um welches sich die Apostel scharen, auf die Aufnahme ihres Körpers ins Reich Gottes deutet. Erneut beharrt der Künstler auf einer farblichen Kompositionspyramide, die er mittels der Verbindung der goldenen Wolke in der oberen Bildmitte hinter Maria mit dem Mantel Petrus‘ in der linken unteren Ecke und dem Gewand eines gegenüber sitzenden Jüngers erreicht. Carlone gestaltet die Szene rational, schmucklos und auf das Wesentliche konzentriert. Das Augenmerk liegt auf der puristischen Verbildlichung des Geheimnisses. Die Jünger Jesu als Augenzeugen des Wunders zeigen sich von diesem überwältigt und fungieren, der Theorie Gabriele Paleottis zur Emotionalisierung des Betrachters gemäß, als Übermittler der Gefühle. Drei Jünger in Rückenansicht am vorderen Bildrand dienen Carlone zudem als formale Repoussoirfiguren. In der Tradition Tizians verbindet der Maler die realistische irdische mit der phantastischen himmlischen Sphäre und zeigt die Aufnahme Mariens als greifbares Wunder, das die Gläubigen im Gebet als hoffnungsvolles Ziel feiern.

Den Höhepunkt des barocken *Theatrum sacrum* bildet Carlones *Krönung Mariens* (Abb. 340). Als Assunta sowie Königin des Himmels und der Erde wird Maria die Rolle der Vermittlerin zwischen dem Himmelreich und der irdischen Menschheit zuteil. „Die Marienkrönung äußert die Hoffnung der Christenheit auf Maria als […] Fürbitterin beim jüngsten Gericht", so Poeschel.[261] Ihr Königstitel findet sich in den marianischen Antiphonen wieder, mittels derer die Gläubigen sie lobpreisen und um ihre Fürsprache bitten. Das irdische Leid zu überwinden ist auch das im *Salve Regina* thematisierte Ziel, das auch das Rosenkranzgebet beschließt. Das Motiv der Krönung Mariens assoziiert die Vision des in Licht gehüllten apokalyptischen Weibes, das im Himmel über den Drachen triumphiert (Offb12,1-5). Die gegenreformatorische Bildsprache Carlones äußert sich zudem in seiner Wahl des Bildtypus der *Coronatio Mariae* durch die Heilige Dreifaltigkeit, den er bereits für das Fresko in der Santissima Annunziata aufgegriffen hatte (vgl. Kap. 3.1.4.). Zur Rechten Mariens sitzt, erhöht, Christus und ist im Begriff, seiner Mutter die Krone aufzusetzen, über welcher der Heilige Geist in Gestalt der weißen Taube schwebt. Christus ist mit einem weißen Tuch in steifem Faltenwurf bekleidet, das seinen Oberkörper und sein linkes Knie freigibt. In seinem zarten Lächeln ist die Liebe des Sohnes für seine Mutter abzulesen. Maria erwidert diese ihrerseits mit einem freudigen Gesichtsausdruck. Gottvater thront als Pantokrator mit dem ihm vorbehaltenen, dreieckigen, auf die Trinität verweisenden Nimbus zu ihrer Linken, dem Betrachter frontal zugewandt und überreicht ihr das goldene Zepter. Mit seiner Linken hält der im Körper eines alten bärtigen Mannes dargestellte eine mit goldenem Kreuz bekrönte Kosmoskugel, die auf seine universelle Allmacht verweist. Nochmals folgt Carlone einer spanischen Tradition, wenn er sich bemüht zeigt, der Theorie Francisco Pachecos (*Arte de la pintura*, Sevilla 1649) gemäß und ähnlich einer Marienfigur Velázquez[262], die vollkommene Schönheit Mariens abzubilden. Die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit ist eine charakteristische Form der Frömmigkeit der hispanophilen Adelsfamilien Genuas, die Ikonografie der Trinität in der Republik eine Nachfolge der von Karl V. von Spanien in Auftrag gegebenen *Glorie* Tizians[263] sowie

[261] Poeschel 2011, S. 125.
[262] Diego Velázquez, *Krönung Mariens*, 1635-36, Öl auf Leinwand, 178,5 x 134,5 cm, Madrid, Museo del Prado.
[263] Tizian, *Glorie*, 1551-1554, Öl auf Leinwand, 346 x 240 cm, Madrid, Museo del Prado.

des Werks *Die Familie Gonzaga in Anbetung der Trinität*[264], das Rubens für die mit den Doria verwandten Gonzaga in Mantua geschaffen hatte.[265]

Eine Giovanni Bernardo Carbone (1616-1683) zugeschriebene[266] Version der *Mysterien des Rosenkranzes* (Abb. 9)[267] ist angesichts deutlicher Parallelen in den Motiven zum Frühwerk Giovanni Battista Carlones zu rechnen. Der Vergleich der beiden Versionen macht eine Zuspitzung der Motivideen in den Bildfeldern von Sant'Olcese ersichtlich. Eine weitere, spätere Variante (Abb. 69)[268] Carlones findet sich in der Kirche San Giacomo Maggiore in Arquata Scrivia.[269]

[264] Peter Paul Rubens, *Die Familie Gonzaga in Anbetung der Trinität*, 1604-05, Öl auf Leinwand, 430 x 700 cm, Mantua, Palazzo Ducale.
[265] Magnani 1983-85, S. 176, Fußnote 89.
[266] Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/185940, Cataldi Gallo, Marzia, 2005.
[267] Giovanni Battista Carlone, *Die Mysterien des Rosenkranzes*, um 1625, Öl auf Leinwand, je 36 x 37 cm, Sestri Ponente, Parrocchia di Nostra Signora Assunta.
[268] Giovanni Battista Carlone, *Die Mysterien des Rosenkranzes*, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 15 Bildfelder unterschiedlichen Formats, Arquata Scrivia, San Giacomo Maggiore.
[269] Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 7, in: Morandotti, Alessandro/ Spione, Gelsomina (Hrsg.), *Alessandria e Asti nel Seicento. Repertorio antologico della pittura genovese e lombarda*, Genua 2014.

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurde im Zuge der durch das Konzil von Trient animierten Renovierungen der Gotteshäuser auch die ehemalige Franziskanerbasilika San Francesco del Guastato in Genua, die „Instructiones" (1577) Carlo Borromeos respektierend, zur frühbarocken Kirche umgestaltet.[270] Bischof Francesco Bossi hatte im Jahr 1582 im Rahmen seiner apostolischen Visitation die herrschende Klasse aufgerufen, sich nach der Errichtung ihrer prächtigen Residenzen der Strada Nuova nun auf eine vergleichbare Renovierung der vernachlässigten Familienkapellen in den Kirchen zu konzentrieren.[271] Es waren die Neuadligen Lomellini, die sich die weltliche Schirmherrschaft über die Santissima Annunziata von den Franziskanern erkauften, als sie im Jahr 1591 das Patronat über die wichtigsten Kapellen erhielten und damit den altansässigen Aristokratenfamilien Genuas trotzten.[272] Die durch den Korallenhandel auf ihrer privaten Insel Tabarca bei Tunesien zu größtem Reichtum gelangte Familie Lomellini war durch ihre zahlreichen, um die Konventkirche platzierten Residenzen bereits als Stifter des Umbaus prädestiniert. Nun, durch ihr großes finanzielles Engagement zur Renovierung der Annunziata, betrachteten sie diese als ihre Familienkirche. Lorenzo Lomellini ließ, den Vorschriften des Tridentinums gemäß, noch im Jahr 1591 den Chor hinter dem Altar errichten. Krypten zur Beherbergung der Gräber der Ordensbrüder wurden angelegt und eine Tambourkuppel zur Lichtdurchflutung der Kirche erschaffen. Architekt der ersten Baumaßnahmen mit der Verlängerung des Presbyteriums war der Vater Giovanni und Giovanni Battista Carlones, Taddeo. Das manieristische Erscheinungsbild erhielt die Kirche vor allem durch die Verlängerung des Langhauses am Portal um 1630. Ein durch den Neffen Lorenzo Lomellinis, Giacomo, genannt Il Moro, in den Jahren 1616 bis 1618 finanziertes Projekt beinhaltete den Abriss des vorgelagerten Oratoriums San Tommaso, wodurch ein der Kirche würdiger großer Vorplatz geschaffen und die Voraussetzungen

[270] Rossini, Giorgio, *L'architettura della chiesa*, in: Ibid. (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 12.
[271] Der Brief *Francesco Vescovo di Novara, visitatore apostolico, al Serenissimo Duce, all'Illustrissima Signoria, al Clero et Popolo di Genova* vom 4. Dezember 1582 ist in den *Synodi Diocesanae et Provinciales editae atque ineditae…*, Genua 1833 als Nachdruck publiziert; vgl. Magnani 1983-85, S. 169, Anm. 26.
[272] Rossini 2005a, S. 13.

für die Verlängerung sowie für den Beginn der Fassade[273] im Jahr 1637 gegeben wurden. Der Großzügigkeit Giacomo Lomellinis ist auch der Bau des Altars im rechten Querschiff sowie die Renovierung und Überkuppelung der rechten Apsis zu verdanken, mittels deren Freskenprogramms die Neuwidmung der Kirche an die Mariä Verkündigung verbildlicht wurde.[274]

Besonders hervorzuheben sind die unterschiedlichen Interessen, die die einzelnen Familienmitglieder mittels der Freskendekorationen verfolgten. Während die Cousins Giacomos, Giovanni Battista Lomellini, Doge der Republik im Jahr 1645 sowie Stifter der ersten Kapelle im rechten Seitenschiff, und Giovanni Francesco Lomellini Angehörige der neuen Künstlergeneration für die Ausmalung der Hauptkuppel und Giulio Benso für die Freskierung des Chors engagierten, bestand Giacomo auf den traditionellen Darstellungen der *bottega* Carlone. Nicht zuletzt hatte sich dieser mittels der republikanischen Ikonographie der Freskendekoration seines Palastes als Traditionalist und Konservativer dargestellt. Mit der Beauftragung der Brüder Carlone zur Ausgestaltung der Gewölbe im Mittelschiff und den Seitenschiffen, setzte er dieses althergebrachte Programm fort. Die durch Giacomo Lomellini und dessen Vetter finanzierten, städtebaulichen Maßnahmen, die im Zusammenhang zu der Renovierung der Annunziata stehen, sind nicht geringzuschätzen, da mit dem Vorplatz der Kirche ein öffentlicher Raum von großem kulturellen Wert für die Stadt, ein Ort der Zeremonien, Märke, sowie der religiösen und politischen Festlichkeiten entstand.[275] Dank dieses Kontextes erhalten auch die Fresken der Kirche eine politische Konnotation. Lanzi schätzte die Schönheit der Santissima Annunziata, die er vor allem in der Ausschmückung der drei Hauptschiffe durch die Brüder Carlone sieht, in solchem Maße, dass er es für richtig empfunden hätte, ihr die Würde der *ecclesia mater* Genuas zuzusprechen:

„[…]La Nunziata del Guastato, monumento insigne della pietà e della ricchezza de'nobb. Lomellini, chiesa da fare onore a una gran città che a spese comuni l'avesse così accresciuta e così ornata per sua cattedrale; questa chiesa dico, non ha opere più sorprendenti che le sue tre navate istoriate quasi tutte da'due fratelli. […]"[276]

[273] Vermutlich nach Plänen des bereits verstorbenen Taddeo Carlones in Anlehnung an Il Gesù in Rom.
[274] Ibid., S. 14-15.
[275] Rossini 2005a, S. 15-16.
[276] Lanzi 1822, S. 269; Lanzi/Wagner 1833, S. 277: „[…]Die Nunziata del Gustato, dies ausgezeichnete Denkmal der Frömmigkeit und des Reichthums der edeln Lomellini, eine Kirche, welche einer grossen Stadt Ehre machen könnte, die sie auf gemeinsame Kosten so zu ihrer Hauptkirche erhoben und

Teile der Fresken und Gemälde G.B. Carlones wurden während der Bombardements im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die gesamte Freskendekoration wurde in den Fünfzigern und Sechzigern sowie in den Jahren 1989 bis 2004 restauriert.[277] In der dritten Phase der Renovationen, zu Beginn dieses Jahrhunderts, wurden zudem, dort, wo es der Zustand der Fresken erlaubte, einige Übermalungen entfernt, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Überdeckung der als unkeusch empfundenen, entblößten Hautpartien der Figuren ausgeführt worden waren.[278]

Die ersten Arbeiten in der Santissima Annunziata del Vastato, in der, wie bereits erwähnt, Taddeo Carlone als Architekt und Bildhauer engagiert war und später auch Andrea Carlone malte, realisierte Giovanni Battista an der Seite seines Bruders Giovanni in den Jahren 1625-27. Bozzo vermutet, dass Giovanni Carlone den Gesamtauftrag zur Ausmalung des Inneren der Kirche erhielt und alle weiteren Künstler als dessen Mitarbeiter bzw. Nachfolger beauftragt wurden. Giovanni Carlone galt, so Bozzo, durch seine naturalistische Kunst, die er bei den bedeutendsten Familien[279] unter Beweis gestellt hatte, als Garant einer glaubwürdigen Malerei, sodass seine Werkstatt in den zwanziger und dreißiger Jahren eine solide Vormachtstellung in Genua innehatte, die Aufträge derartiger Größe sicherstellte und die Giovanni Battista erben und weiterführten sollte. Ob bei Giovanni oder Giovanni Battista Carlone: Die realistischen, beinah alltäglich familiären Szenen funktionieren als Fundament der Glaubwürdigkeit zur Darstellung religiöser Wunder. [280] Dieses Konzept sieht Bozzo nicht nur in den einzelnen Gewölbeabschnitten der Gebrüder Carlone, sondern im gesamten Dekorationsprogramm der Kirche realisiert. Die irdischen und didaktischen Szenen Giovanni und Giovanni Battistas in den Gewölben des Lang- und Querhauses koinzidieren mit den auf das Diesseits bezogenen Lehren der katholischen Kirche und bereiten das Auge des Betrachters auf die fantastischen Repräsentationen des Jenseits in der Kuppel und im Presbyterium vor. Diese illusionistischen Kompositionen Andrea Ansaldos und Giulio Bensos fußen auf dem Naturalismus der Brüder Carlone. Die Divergenz der Stile ist in diesem Fall demnach nicht als kompetitiv, sondern als ergänzend zu verstehen. Die naturalistischen Bilder leisten eine behutsame didaktische

---

ausgeschmückt hätte, diese Kirche, sage ich, hat keine überraschenderen Werke, als ihre drei, fast ganz von den beiden Brüdern gemalten Schiffe. […]"

[277] Vgl. Tassara, Sara, *Le opere protettive, i danni di guerra, il restauro*, in: Rossini 2005, S. 146-155; Rossini, Giorgio, *La metodologia d'intervento*, in: Ibid. (Hrsg.) 2005, S. 156-161.

[278] Spagnol, Adriana, *L'intervento effettuato*, in: Rossini 2005, S. 179.

[279] Darunter die Durazzo, Pallavicini, Spinola, Brignole, Centurione u.a.

[280] Ibid., S. 80.

Arbeit, während die krönenden perspektivischen Überhöhungen Ansaldos beispielhaft für die barocke Bewegtheit sind. Ähnlich interpretiert Gavazza das Verhältnis der Fresken des Mittelschiffes zu jenen der Seitenschiffe. Die Gewölbefresken des Mittelschiffes versinnbildlichten demnach die post-tridentinische Theologie, die auf dem Fundament des Alten- und Neuen Testaments, szenisch dargestellt im linken und rechten Seitenschiff, basiert.[281]

Im fünften Gewölbeabschnitt des linken Seitenschiffes der Annunziata schufen Giovanni Battista und sein Bruder zusammen das Fresko *Die Abreise Rebekkas* (Abb. 13). Gavazza erkennt im Kompagnon Eliesers im Bildzentrum und den Figuren am linken Bildrand die Autorschaft Giovanni Battistas.[282] Noch eindeutiger sind ihm im *Martyrium des Heiligen Andreas* (Abb. 14) ein Teil des Figurenpersonals zuzuschreiben, darunter die argumentierenden Personen am linken Bildrand sowie der Turbanträger im Vordergrund rechts. Die beiden Fresken dürfen daher als beispielhaft für die frühen Arbeiten des jungen Künstlers an der Seite seines Bruders gelten. Gavazza sieht im Fresko *Die Abreise Rebekkas*, das an die Szene „Rebekka und Elieser am Brunnen“ erinnert, symbolisch das Thema des Messopfers verwirklicht.[283] Die Persönlichkeiten des Alten Testaments werden als Präfigurationen des Neuen Testaments behandelt und zudem zur Versinnbildlichung gegenreformatorischer Inhalte herangezogen. Die in die Zwickel gemalten Apostel, die das mittlere Bildfeld umkränzen, bekräftigen diese Interpretation. Auch die rechteckigen Felder, die Allegorien nach Cesare Ripa zeigen, unterstreichen die Bande zwischen Neuem und Altem Testament ikonologisch. Die *Agricoltura* etwa nutzt Carlone zur Darstellung des eucharistischen Motivs der Kornähren. Die *Costanza* wird zum den alten und neuen Glauben verbindenden Symbol und steht der *Stabilità* gegenüber. Die *Coscienza* betrachtet ihr Herz um sich des richtigen Weges bewusst zu werden. Auf diesen guten Weg, den die Blumen versinnbildlichen, die den Gegenpart zum auf das Schlechte verweisenden Dornengestrüpp darstellen, deutet die Personifikation des Gewissens mit ihrer rechten Hand. Die dargestellten Allegorien decken sich mit den Tugenden der Protagonisten der mittleren Freskenfelder, die allesamt als Exempel der guten Herrschaft und der daraus resultierenden Fülle im weltlichen wie religiösen Sinn dienen:

[281] Gavazza 1974, S. 123.
[282] Ibid., S. 188.
[283] Ibid, S. 123.

„Rebekka ist die erste der bedeutenden Frauengestalten des Alten Testaments, die entschieden in die Geschichte ihres Volkes eingreift. Typologisch ist die Begegnung am Brunnen eine Entsprechung zur Verkündigung an Maria und der Begegnung Jesu mit der Samariterin, im moralischen Sinne wird Rebekka zur Verkörperung der Tugend, da sie aus Nächstenliebe und Gastfreundschaft die schwere Arbeit des Wasserschöpfens und Viehtränkens im Unterschied zu den anderen Frauen auf sich nimmt“, so Poeschel.[284]

Die Darstellungen der Allegorien und der Apostel in den die Hauptfresken umrandenden Nebenfeldern bilden des Weiteren ein übergeordnetes Geflecht und sind demnach nicht allein auf die angrenzenden Joche zu beziehen, sondern betten die einzelnen Szenen in die Gesamtikonographie der Kirche ein. Gleiches gilt für die goldenen Stuckaturen, in denen sich die Allegorien wiederholen. Die *Necessità* beispielsweise, die dem Fresko *Jakobs Taufe des Häschers Josias* (Abb. 102) zugeordnet ist, könnte allgemein auf die teleologische Ausrichtung hinweisen, auf die Unausweichlichkeit der Heilsgeschichte und die Berufung und Pflicht, welche Gott, Maria und Jesus und in Imitation die Märtyrer bis hin zu allen Mitgliedern der Kirche erbringen.

Giovanni Battista führte Giovanni Carlones zur Hälfte ausgeführte Fresken am Gewölbe des Mittelschiffes, die das Leben Jesu darstellen, beginnend mit der *Auferstehung Christi* (Abb. 70) im dritten Gewölbeabschnitt, fort. Es folgten in Richtung des Portals zwei Szenen, die jeweils von *Musizierenden Engeln* (Abb. 79) flankiert sind: *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria* (Abb. 71-73) und die *Krönung Mariens* (Abb. 74-76).[285] Die Fertigstellung dieser Werke um 1630 ist durch ein von Belloni zitiertes Archivzeugnis von 1776 belegt und koinzidiert mit der Beendigung der Verlängerung der Schiffe in Richtung des Portikus.[286] In diesen Zeitraum miteinzubeziehen sind auch die zuvor genannten Fresken der Lünetten sowie Carlones Darstellungen der *Apostel* (links) und *Propheten* (rechts) in den Gewölbezwickeln und in den Bildnissen der *Franziskanerbrüder* in den seitlichen Lünettenabschnitten der Obergaden (Abb. 79). Marangoni lobt die Ausführung dieser Figuren, in welchen er den Einfluss Andrea del Sartos erkennt.[287] Gavazza datiert Giovanni Battistas Fresken im Mittelschiff in die späten zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Sie Begründet diese

[284] Poeschel 2011, S. 50.
[285] Bartoletti, Massimo, *Genova. Nella chiesa della SS. Annunziata del Vastato*, in: *Damiani Cabrini/Bartoletti* 1997, S. 169.
[286] Belloni 1965, S. 136-137.
[287] Marangoni 1925, S. 5.

Hypothese mit der Figur des David in der *Krönung Mariens*. In ihr sieht Gavazza ein Porträt des Auftraggebers, Giacomo Lomellini, realisiert, dessen Amtszeit von 1625-27 sich mit der Ausführung der Fresken decke.[288] Die Ikonographie der Fresken im Gewölbe des Mittelschiffes stimmt mit den Beschreibungen Nadals in den *Imagines*[289] überein.[290] Auch im Hinblick auf die Komposition sei an dieser Stelle explizit an die Verbindung der Werke Carlones zur spanischen und flandrischen Malerei erinnert. Diese zeichnet sich insbesondere im Fresko *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria* ab, das den spanischen Bildtypus, in welchem Christus sich in Begleitung der Erlösten des Alten Testaments zeigt, wiederholt. Nach der Beschreibung des Pseudo-Bonaventura in den *Meditationes vitae Christi* erschuf zuerst Juan de Flandes[291] dieses Typus.[292] Einmal mehr übermittelt die Ikonographie die unmittelbare Errettung, die den Gläubigern vorbehalten ist. Auch im Caravaggismus ist die Bildfindung angesiedelt: So zeigt die Figur des Auferstandenen, der seiner Mutter erscheint, Ähnlichkeiten zu Il Guercinos Christus im gleichnamigen Ölgemälde aus dem Jahr 1629.[293]

Die Zugehörigkeit der *Auferstehung Christi* zu den fünfzehn Rosenkranzgeheimnissen regt zu einem Vergleich des kleinformatigen Bildfeldes in S. Olcese mit der monumentalen Komposition der Santissima Annunziata an (vgl. Abb. 70; 336). Bemerkenswert ist Carlones erreichte Harmonie zwischen literarisch belegbaren, kanonischen Motiven, die die Gemeingültigkeit und den zeremoniellen Charakter des Freskos sicherstellen, und Abbildungen, deren Authentizität durch keine Schriftquellen nachgewiesen werden kann. Stellt Carlone im Ölgemälde in S. Olcese die Auferstehung, gemäß der nachtridentinischen Ikonographie, im Motiv des aus dem Grab schwebenden Jesus bildlich dar, erkennt er das didaktische Bedürfnis, in der Santissima Annunziata dieses Bild, welches das Evangelium nicht erwähnt, durch die in der Schrift erläuterte Geschichte der „Frauen am Grabe“ zu ergänzen. Carlone stellt den Moment unmittelbar vor der Ankunft Mariens, Maria Magdalenas und Maria Cleophas‘ dar. Ein aus dem Grab gestiegener Jesus schwebt weit empor und deutet auf seine nahende Himmelfahrt hin. Carlone zeigt ihn demgemäß illusionistisch, am oberen

[288] Gavazza 1974, S. 188.
[289] Nadal, J. (Natalis, H.), *Evangelicae Historiae Imagines/ Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in missae Sacrificio recitantur in ordinem Temporis vitae Christi digestae*, Antwerpen 1593, S. 135.
[290] Gavazza 1974, S. 185.
[291] Vgl. Juan de Flandes, *Christus erscheint seiner Mutter*, ca. 1499-1500, London, National Gallery.
[292] Vgl. Medding, Wolfgang, Lexikonartikel *Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*, in: LCI, Bd.1, S. 667.
[293] Pinacoteca Civica di Cento; Zuvor erscheint eine vergleichbare Figur in der *Auferstehung Christi* Luca Cambiasos, vgl. Genua, Chiesa di San Bartolomeo degli Armeni.

Bildrand, umringt vom goldenen göttlichen Schein. Die obere Bildhälfte ist als Triumph Jesu über den Tod gestaltet. Christus wird von zwei, von dichten Wolkengebilden getragenen Engelsgruppen flankiert, die dem Geschehen folgen. Carlone besteht in diesem Teil des Bildes darauf, die ganze Bandbreite seines Repertoires an Engelsfiguren abzubilden. So erscheinen die göttlichen Himmelswesen in Form fünf geflügelter, temperamentvoll gestikulierender Jugendlicher, einer Heerschar von umherwirbelnden Putten, von denen eine kühn die weiße Siegesfahne mit rotem Kreuz berührt, sowie einer Vielzahl mit dem göttlichen Licht verschmelzender Cherubköpfe. Christus hat wie im Bild von S. Olcese die Hand gen Himmel erhoben und deutet auf sein baldiges Eintreten in das Reich Gottes. Wie im Abschnitt des Rosenkranzzyklus von S. Olcese verweist Carlone auch in dieser Version auf das in einen Felsen gehauene Grab Christi. Vor dem Berg am linken unteren Bildrand haben sich drei erwachsene Engelsgestalten auf der am Boden liegenden Grabplatte niedergelassen und widmen sich dem Grabtuch. Sie können als Lösung der zwei von Lukas erwähnten männlichen Gestalten in „leuchtenden Gewändern“ (24,4) in der Nähe des „vom Grab gewälzten Steins“ (24,2) gedeutet werden. Drei emsig agierende Putten helfen ihnen bei der Begutachtung und dem Hinweisen auf die *Sacra Sindone*, während zwei weitere Engel in der rechten Bildhälfte, ihrem Ruf folgend, auf Wolken in Richtung des Tuchs fliegen. Der rechte Engel trägt wie die zahlreichen herbeieilenden Soldatenfiguren, die viele Kompositionen Carlones bestimmen, antike Sandalen, was, aufgrund der Häufigkeit dieses Details, als Markenzeichen, oder mehr noch als Signatur G.B. Carlones gelten kann. Das rot-blaue Gewand des herbeifliegenden Engels verweist auf die Ankunft Mariens. In greifbarer Nähe erscheint die Muttergottes in Begleitung Maria Magdalenas und Maria Cleophas‘ im morgendlichen Licht (Lk24,1) im rechten Bildhintergrund. Am Horizont zeichnet sich zudem der Salomonische Tempel Jerusalems ab.

Als Vorlage der seltenen Darstellung, die verschiedene Erwähnungen der Evangelisten kombiniert, könnte Andrea da Firenzes *Auferstehung und Himmelfahrt Christi* in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz[294] gedient haben. Das rege Interesse für die Leinenbinden (Lk24,12), ist zum einen ihrer Rolle als Beweis der Auferstehung Christi geschuldet, zum anderen erinnert sie an eine Episode der Geschichte Genuas (siehe Kap. 3.5.). Carlone ermöglicht die gleichzeitige Darstellung der Auferstehung und der Auffindung des leeren Grabes, indem er verschiedene Zeitlichkeiten im Bild vereint. Er

[294] Andrea di Bonaiuto, genannt Andrea da Firenze, *Auferstehung und Himmelfahrt Christi*, 14. Jahrhundert, Gewölbefresko, Florenz, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle.

gewährt dem Betrachter eine frontale Sicht auf eine Offenbarung, die hingegen von den meisten Künstlern allein mit den Mitteln der Symbolik behandelt wird. Im kleinformatigen Ölgemälde von S. Olcese verhindert, auf Matthäus (28,2-4) basierend, die Blendung der Wächter ihr Wahrnehmen der Auferstehung Christi. Das Fresko der Annunziata beweist durch seinen Bildaufbau die stilistische Ansiedlung der Malerei Carlones zwischen Manierismus und Hochbarock. Die Komposition kombiniert als Stadium zwischen Naturalismus und Illusionismus eine manieristisch-monumentale Behandlung eines auf der Erde stattfindenden, überirdischen Wunders in der unteren Bildhälfte mit einem zur spätbarocken Gloriendarstellung in Untersicht tendierenden oberen Bildteil. Die Abbildung *a fresco* im darauffolgenden Joch lässt vermuten, dass Carlone in der *Auferstehung Christi* mit dem Motiv des rot-blauen Gewandes, das eine der drei Frauen, die auf ihrem Weg zum Grab Jesu sind, trägt, lediglich symbolisch auf die Muttergottes deutet, und stattdessen, gemäß der Schrift Lukas (24,10), Maria Magdalena, Johanna und Maria, die Mutter Jakobs darstellt.

Wie das Fresko *Christus erscheint seiner Mutter* bedeutet, blieb Maria am Tag der Auferstehung zuhause, um für die leibliche Rückkehr ihres Sohnes zu beten. Dort sucht sie Christus am dritten Tag nach seiner Resurrektion auf. Die Quelle dieser seltenen Darstellung findet sich in der Literatur der Franziskaner. Johannes de Caulibus von San Gimignano beschreibt die Szene in den *Meditationes Vitae Christi*[295]. De Caulibus' Schrift thematisiert zudem die Rettung der Gerechten durch Jesus. In einem ingeniösen Spiel mit der Zeitlichkeit integriert Carlone die Szene der Höllenfahrt Christi als bereits geschehenes Wunder, indem er am rechten Bildrand hinter Jesus die Erretteten positioniert, die als Heerscharen auf einem Wolkengebilde beinahe die gesamte rechte Bildhälfte füllen. Auf die Anastasis, die eine ausführliche Schilderung im apokryphen Nikodemus-Evangelium (17-27) erfährt, folgend, führt Christus alle die von ihm aus der Hölle Befreiten mit sich, als er seine Mutter aufsucht. Auch in diesem Motiv ist die Verbindung der Malerei Carlones zur spanischen Kultur evident. Der Sondertypus der Höllenfahrt, in welchem der Auferstanden die Befreiten zu Maria führt, geht auf die *Vita Christi* der Isabel de Villena[296] (†1490) zurück.[297] Maria ist in der Nähe ihres Gebetpults am linken Bildrand abgebildet, was sie formal wie inhaltlich mit ihrer Verkündigung verbindet. Sie ist im Begriff, ihren Sohn zu umarmen, den sie soeben

[295] Johannes de Caulibus, *Imitationes Vitae Christi*, Buch LXXXII *De Revelacione Domini et Primo Quomodo Apparuit Matri*, 25.
[296] Miquel y Planas, Ramón, *Vita Christi de la Rev. Abadessa…*, Bd. 3, Barcelona 1916, S. 48, 160.
[297] Lucchesi Palli, Elisabeth, Lexikonartikel *Höllenfahrt Christi*, In: LCI, Bd. 2 , S. 329.

erkannt hat und dem sie sich mit erhobenen Armen zuwendet, um sich gleichzeitig dem Betrachter zu öffnen. Carlone arbeitet den anrührenden Moment ihres Erkennens Jesu mit äußerster Sorgfalt und Feinfühligkeit aus. Wie in der schriftlichen Quelle bedeutet, erscheint Christus in strahlend weißem Gewand. Die Stelle des Nikodemus-Evangeliums zuspitzend, zeigt er Christus ohne Narben, in völliger Reinheit, mit einem engelsgleichen Körper und goldenem Haar.[298] Dem feierlichen Charakter des Freskos gemäß ist Mariens Gemach, das im Bildhintergrund durch eine Wand, die sich zu einer Terrasse mit Balustrade öffnet, angedeutet ist, von einem ärmlichen intimen Interieur zu einem prunkvollen königlichen Palast mit charakteristisch genuesischem, vielfarbigen, durch Inkrustationen bemusterten Marmorboden mutiert. Im scharfsinnigen Spiel lässt Carlone im unteren Bereich der Wand einen der zahlreichen pustenden Cherub-Köpfe, der versucht den Eintritt Jesu durch die Terrassentür zu beschleunigen, beinahe zu Boden fallen. In den Motiven der umherwirbelnden Putten nimmt Carlone die wilden Späße der Engelchen Guido Renis vorweg. Carlones Schöpfertum äußert sich insbesondere im Motiv der als Parade konzipierten Reihung der triumphierend vorbeiziehenden, alle Altersgruppen repräsentierenden und jede Art der Mimik und Gestik vollziehenden Erlösten, die sich zunehmend aus den Wolken in der rechten oberen Bildecke herausbilden. Sie nehmen als Zeugen der Auferstehung Jesu und der Errettung durch den Messias Gestalt an, um sich schließlich im Vordergrund, detailliert und mit allen Attributen ausgestattet, den Betrachtern zu erkennen geben. Die Beschreibung der Anastasis im Nikodemus-Evangelium beachtend, präsentiert der Maler die Patriarchen, die Propheten des Alten Testaments, die Gerechten, Jesus folgend. Den Patron Genuas und letzten Propheten Jesu, Johannes d. Täufer, der in die Hölle hinabgestiegen war, um den Wartenden die Ankunft des *Redentore* mitzuteilen, positioniert Carlone hierarchisch unmittelbar zur Rechten Christus in der vordersten Reihe. Unverkennbar ist dieser durch seine Attribute, den Kreuzstab und das Kamelhaargewand. Zu seiner Linken erscheinen die Propheten Jesaia und Ezechiel, welche die Auferstehung Christi vorausgesagt hatten, während hinter Johannes Moses, die Gesetzestafeln in den Händen haltend, steht. Seine Identifizierung erleichtert Carlone zusätzlich, indem er Moses‘ Haupt zur Versinnbildlichung seines Attributs, der Hörner, mit leicht angedeuteten Strahlen schmückt. Hinter Moses präsentiert Carlone einen der beiden Diebe, die zusammen mit Christus gekreuzigt wurden. Seine

[298] Carlone nutzt zur Gestaltung des Körpers Jesu seinen Karton der herbeieilenden Figur, den er an dieser Stelle einmal mehr auf ein Fresko überträgt.

Anwesenheit im Bild verweist auf Jesus‘ eingehaltenes Versprechen, ihn ins Paradies zu führen (Lk23,40-43). Zu seiner Identifizierung lässt ihn Carlone ein Kreuz halten. Er wendet sich einem weiteren Erlösten zu, der ein Weinfass auf seinem Schoß stützt. Aufgrund der Nähe zum einstigen Dieb könnte es sich um einen der von Matthäus (27,34) und Markus (15,23) erwähnten Soldaten handeln, die Jesus während der Kreuzigung den Myrrhe-Wein reichten. Die Holzkonstruktion als Schiff deutend, ist diese Figur stattdessen als Noa mit Arche zu interpretieren, dessen Präsenz in den Höllenfahrtdarstellungen geläufig ist. Über den beiden Figuren sitzen auf Wolken Adam mit dem Paradiesapfel in der linken Hand und neben ihm Eva. Zu ihrer Linken ist Abel zu sehen, der mit seinem türkisfarbenen Gewand das kräftige Farbspiel der Kleider der Erretteten komplettiert.

Nicht dokumentiert ist die Entstehungszeit der Arbeiten *Jakobs Taufe des Häschers Josias* im dritten Joch (Abb. 102), *Die Predigt des Matthäus* im zweiten Joch (Abb. 103) sowie die *Verbreitung des Evangeliums durch Simon und Judas in Persien* im ersten Gewölbeabschnitt (Abb. 104), die Giovanni Battista für das rechte Seitenschiff gestaltete, wie auch der Zeitraum der Verwirklichung seiner Arbeiten im linken Seitenschiff *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt* (drittes Joch, zerstört während des Zweiten Weltkrieges, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (zweites Joch, ebenfalls zerstört im Zweiten Weltkrieg), von der lediglich die *Cognizione* (Abb. 105) im umrahmenden Bildfeld zu identifizieren ist, sowie *Die Überquerung des Jordans* (erster Gewölbeabschnitt, beschädigt, Abb. 106). Wahrscheinlich ist die These Bellonis, dass Giovanni Battista die Ausmalung der Santissima Annunziata unterbrach, um die von seinem Bruder begonnen Fresken in S. Antonio in Mailand zu beenden, und dass Domenico Fiasella berufen wurde, Carlones Werke im Querschiff für kurze Zeit weiterzuführen. Nur dies würde erklären, warum Fiasella in diesem Fall Carlones Stil imitierte, wie Alizeri berichtet: “In una parola l’autore di queste medaglie può chiamarsi, senza tema d’errore, un seguace del Carlone, anzi più che seguace, imitatore.”[299] Während Belloni die Fertigstellung der Fresken Carlones in den Gewölben der Seitenschiffe in den frühen dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts sieht, hypothetisiert Bartoletti[300] eine spätere Datierung. In der Anordnung des Bildes *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt* erahnt er Analogien zum Gemälde *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas* (Abb. 165-166) in Pavia, welches nach 1644

[299] Alizeri, Federico, *Guida artistica per la città di Genova*, Bd. III, Genua 1847, S. 21.
[300] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 170.

angesetzt wird. Auch Alizeri[301] sieht in den Gewölbefresken der Seitenschiffe eine stilistische Weiterentwicklung G.B. Carlones, die zu Lanzis berühmtem Lob des Malers führte:

„[…] Tutti questi soggetti paiono scelti perchè capaci di dare sfogo a una fantasia ricca d'imagini, e pronta a popolare cotanti quadri di figure pressochè innumerabili in tanto spazio. Non è facile trovare opera ugualmente vasta eseguita con tanto amore e diligenza; composizioni sì copiose e nuove; teste sì varie e animate; figure di contorni sì ben decisi e bene staccati da' lor' campi; colori sì vaghi, lucidi, freschi ancora dopo tant'anni. Vi è un rosso (forse troppo frequente) che par porpora; un celeste che par zaffiro; un verde sopratutto, che par miracolo agli artefici e somiglia a semraldo.[…]"[302]

Das unmittelbare Nebeneinanderliegen der Fresken der Brüder Carlone im Gewölbe des Mittelschiffes bietet die Möglichkeit des Vergleichs der Werke. Die Gegenüberstellung beweist einerseits die bereits genannte Weiterführung des künstlerischen Erbes, welches der jüngere vom älteren Bruder übernimmt, anderseits zeigt sich in ihr, wie Giovanni Battista Carlone sich von eben jener Tradition löst und die Malerei des Bruders stilistisch wie kompositorisch weiterentwickelt. Auch wenn Lanzi die Autorschaft Giovanni Battistas in den ersten Gewölbeabschnitten des mittleren Hauptschiffes nicht erkannte, so verstand er es doch, die Stile der Brüder auseinanderzuhalten:

„[…] La somiglianza dello stile induce i men periti a crederla opera tutta di un maestro; ma i più accorti ravvisano le storie di Gio. Battista da un certo gusto più squisito di tinte e di chiaroscuro, e da una maggiore grandiosità di disegno. […]"[303]

---

[301] Ibid., S. 18: „Giambattista Carlone superò il fratello negli affreschi delle due navate, ove a tre cappelle istoriò le volte interne e esterne. Per queste cavò soggetti dal nuovo e dal vecchio testamento, contrapponendo a' patriarchi dell'antica legge, tre grandi apostoli eella nuova. A sinistra è Mosè che fa zampillar acqua dalle rupi, Giosuè che valica il Giordano, e Giuseppe che dà udienza ai fratelli; dirimpetto i santi Simone e Giuda nella metropoli della Persia, S. Giacomo che ministra il battesimo, e S. Paolo che predica ad una moltitudine d'infedeli. Parla lungamente di queste opere il Lanzi; che avvezzo a vedere quanto di più insigne ha prodotto l'Italia in grado d'affreschi, non sapea staccar l'occhio da'presenti, nè darsi pace, che un artista di tanti meriti e di bellezze così nuove non avesse nella nazione una fama condegna."

[302] Lanzi 1822, a.a.O., S. 269-270; Lanzi/Wagner 1833, a.a.O., S. 278: „[…] All' diese Gegenstände scheinen gewählt, und können allerdings eine bilderreiche, und soviel Bilder mit fast unzählbaren Figuren in so weitem Raume zu bereichern bereitwillige Phantasie in Schwung setzen. Nicht leicht wird man aber auch ein Werk von solchem Umfange mit soviel Liebe und Fleiss ausgeführt, so gedankenreiche und neue Zusammenstellung, so mannichfaltige und beseelte Köpfe, so entschieden umrissene und von ihrem Grunde sich ablösende Gestalten, so liebliche, leuchtende, nach so viel Jahren noch so frische Farben finden. Da ist ein – vielleicht etwas zu häufiges – Roth, wie Purpur, ein Blau wie Sapphir, ein Grün besonders, das den Künstlern ein Wunder dünkt und dem Smaragd gleicht. […] "

[303] Lanzi 1822, S. 270; Lanzi/Wagner 1833, S. 278: „[…] Die Aehnlichkeit des Styls [sic!] vermag minder Einsichtige, es ganz für Eines Meisters Werk zu halten; doch erkennen feinere Beurtheiler Gio.

Giovanni Battista wird eine Meisterlichkeit in der Wahl der Farben und des Helldunkels sowie eine zeichnerische Genialität zugesprochen. Auch Alizeri konstatierte die Gemeinsamkeiten wie die großen qualitativen Unterschiede der Arbeiten Giovanni Battistas und seines Bruders Giovanni, die nur auf den ersten Blick leicht zu verwechseln erscheinen. Abermals sind es die Kontur und der dynamische Duktus, mittels derer die Kunstkritiker den Triumph G.B. Carlones über die Malerei seines Bruders und über jene seines Umfeldes erklären:

„A chi ben le considera, parrà chiaro che le tre prime debbano recarsi a Giovanni; le rimanenti a Gio. Batta Carlone suo minor fratello. Ambidue lavorarono di concerto in questa chiesa; nè lo stile è tanto uniforme che l'intelligente abbia a restar confuso nel distinguere i due pennelli. L'uno e l'altro e per nitidezza e per ilarità e per vigore di tinte prevengono lo spettatore, e l'erudiscono con ricche e varie composizioni; ma il secondo esce fuori (a dir così) con prerogative che gli son singolari; una destrezza e grazia di contorno, e un tinger di velature sì vivido e ridente, che non pure il fratello, ma niuno della sua scuola seppe emulargli giammai. Di alcuna tra queste ultime ho veduto le bozze in casa privata, e mi son confermato nella opinione che il G. B. ne sia esclusivamente l'autore, vedendo in esse il tocco di lui, e quel maggior brio che ne'lavori ad olio sì bene il distinguea da Giovanni."[304]

Belloni sah Carlones Fresko *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, bevor es im zweiten Weltkrieg zerstört wurde und erinnerte an den konkreten römischen Einfluss, den das Fresko aufwies, sowie auf die Ähnlichkeit dieses Werks zu Antonio Carraccis gleichnamigem Wandgemälde (1611-1613) im Quirinalspalast in Rom.[305]

In den Fresken Carlones erkennt Gavazza die Versinnbildlichung der Gnade Gottes. In der Szene *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt* symbolisiere der Protagonist die Figur Christus, der sich seinen Jüngern im Moment deren Zweifels offenbart. Die Episoden *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* und *Die Überquerung des Jordans* zeigten die „Privilegien, die denen vorbehalten sind, die Gott folgen"[306]: „Sic Deus Sanctis suis concedit privilegia magna […] privilegium Hebraeorum transire per mare Rubrum et per Iordanem sicco pede, cibari manna de coelo, potari aqua de petra"[307]. Die Szenen im Gewölbe des rechten Seitenschiffes feierten demnach die Verbreitung dieses Rechten Glaubens, der in den Wundertaten greifbar wird, und das uneingeschränkte

Battista an einem ausgesuchtern Geschmack der Tinten und des Helldunkels, und an grossartigerer Zeichnung. […]"
[304] Alizeri 1847, S. 16.
[305] Belloni 1969, S. 219.
[306] Gavazza 1974, S. 123-124.
[307] Da Brindisi, Lorenzo, *Mariale*, hrsg. v. Patavi 1928, S. 460, zitiert nach: Gavazza 1974, S. 124.

Einstehen für diesen, wie im absoluten Beispiel, dem Martyrium, ersichtlich ist. Dieses ikonographische Programm ist dem Schema Il Gesùs in Rom entnommen.[308] Die Verbreitung des Katholizismus geschieht wie in der Realität so auch in den Darstellungen über die Predigten und die Sakramentserteilung, deren wichtigstes Beispiel, die Taufe, im Fresko *Jakobs Taufe des Häschers Josias* verbildlicht ist. Nach Gavazza finden die Bildinhalte der Längsschiffe ihren Höhepunkt im Querschiff, das die *Himmelfahrt* und die *Ausgießung des Heiligen Geistes* von Giovanni Carlone zeigt, und in der Kuppel, in der Giovanni Andrea Ansaldo und Gregorio de Ferrari die *Mariä Himmelfahrt* schufen. Die Fresken versinnbildlichen die Maria-Deipara-Lehre Lorenzo da Brindisis, des Franziskaner-Minorits, der genau zu der Zeit, in der die entscheidenden Umbaumaßnahmen der Annunziata in Kraft traten, von 1613-1616, die Leitung des Ordens in der Region Genua innehatte. Die triumphalen Bildnisse der Kuppel, der Apsis und des linken Transepts verherrlichen die Jungfrau Maria und Jesus gleichermaßen, während das Pfingstwunder im rechten Querschiff die Weitergabe der Worte Christi feiert und somit einen erbaulichen Abschluss der Darstellungen zur Verbreitung der christlichen Religion im rechten Seitenschiff bildet.[309]

Es war erneut die Familie Lomellini, die mit der Modernisierung ihrer Kapellen der Heiligen Dominikus in Soriano und Maria di Loreto in der rechten Sakristei und des Antonius-Altars im rechten Querschiff den Anstoß sowie ein Musterbeispiel zur Renovierung der weiteren Kapellen gab.[310] 1660 wurde das Patronat Giacomo Lomellinis über die Sakristei auf einen Familienzweig der Lomellini, die sogenannten „Napolioni“, übertragen. Diese beriefen G.B. Carlone in den Jahren 1662 und 1663 „a completa maturazione artistica“ zur Ausgestaltung der Fresken in der Kuppel und deren Hängezwickeln sowie der Apsis der Sakristei, die die *Wunder der Madonna di Loreto* (Abb. 430-449) zum Thema haben und für die der Künstler 1.400 Lire erhielt.[311] In den Tambour der Kuppel sind zudem zwischen den Donjons, an den Paragone der italienischen Cinquecentomalerei und die altniederländischen Skulpturenimitationen erinnernd, acht Bronzestatuen gemalt, die die *Apostel* (Abb. 437-444) darstellen. Deren Charaktere sind mittels der für Carlone typischen Schraffur *a secco* hervorgehoben. In den Pendentifs sind die Szenen *Die Heilige Madonna di Loreto erweckt einen Toten zum Leben* (Abb. 445-446), *Die Errettung eines in einen Brunnen gefallenen Kindes*

[308] Gavazza 1974, S. 124-125.
[309] Ibid., S. 125-128.
[310] Rossini, Giorgio, *Le cappelle*, in: Ders. (Hrsg.) 2005, S. 221.
[311] Belloni 1965, S. 138 u. 170.

(mit einer Erscheinung der Madonna di Loreto über den Dächern am rechten oberen Bildrand, Abb. 449), *Die Heilige Madonna di Loreto erweckt ein totes Kind zum Leben* (Abb. 448) sowie *Die Errettung der Mönche vor dem Erdbeben* (Abb. 447) geschildert. Ähnlich wie die *quadri riportati* des Deckenfreskos im Palazzo Gambaro (vgl. Abb. 348) und die einzelnen Bildfelder des Altargemäldes von Sant'Olcese verdeutlichen die Fresken der Pendentifs G.B. Carlones Tendenz, vornehmlich in den kleinen Szenen oder den gerahmten Wandfeldern, die die Hauptfresken flankieren, Bezug auf Kompositionen Caravaggios zu nehmen. So bewegt das Motiv des schlaff herabhängenden Arms der Figur des aufgebarten Toten Bozzo zum Vergleich mit Caravaggios *Grablegung Christi*[312]. Auch die Wahl der Nahsicht führt zurück auf den römischen Maler. Eine neuartige Kühnheit Carlones äußert sich im Motiv der in den Körper zurückfindenden Seele, die in Form eines von göttlichen Strahlen begleiteten, nackten Körpers in Rückansicht dargestellt ist. [313]

Gianni Bozzo definiert den reifen Künstler Carlone, dessen Ruhm einer sich stets steigernden Expressivität seiner Werke geschuldet war, als „illustratore".[314] Tatsächlich ist die Theatralik, die Carlone in den Fresken der Kuppel erreicht, symptomatisch wie bemerkenswert. Bozzo erkennt, dass Carlone durch die Verbindung der „fotografisch eingefangenen" Szenen zu einem Panorama, dessen Leserichtung gegen den Uhrzeigersinn verläuft, eine kinematografische Malerei erreicht (Abb. 430-436). Der starke Illusionismus des Kuppelfreskos bewegt Bozzo gar, den Begriff „anamorphotische Optik" zu gebrauchen.[315] Domenico Guidobono wird sich dieser perspektivischen Idee in seinem Fresko der Cappella della Crocetta des Santuario della Misericordia in Savona bedienen.[316] Die zeitlich aufeinanderfolgenden Handlungen in Carlones Wandbild sind lediglich durch sich stark ähnelnde Bäume getrennt, sodass diese auf den ersten Blick eine einheitliche Landschaft zu bilden scheinen. Die Bewegtheit des Grüns gipfelt in einem Karussell aus Wolken und aufgebrachten Engeln. Sie bilden eine Bordüre um die Laterne, aus der Gottvater und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube auf das Geschehen blicken, das auf der linken Seite seinen Anfang findet. In einem lichten Wald hat sich ein Soldat in prunkvoller Aufmachung drei ebenfalls reich gekleideten jungen Damen genähert. Abseits einer Schlacht, die im

[312] Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, 1602/03, Vatikanstadt, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40386.
[313] Bozzo 2005, S. 240.
[314] Ibid.
[315] Ibid., S. 241.
[316] Ibid., S. 242.

rechten Bildhintergrund zu sehen ist, erdolcht er eine der Frauen, die zum Himmel fleht. Vor dieser liegen die bereits mit dem Schwert Hingerichteten. Der lüsterne Blick des Mannes lässt erahnen, dass sich die Damen allein durch den Märtyrertod vor dessen Übergriff erretten können. Im linken Hintergrund sind ein stilles Gewässer sowie Arbeiter auf einem Boot im Morgengrauen zu erkennen. Im hierauf folgenden Bild kniet der zum Tatort zurückgekehrte Mann, der von seinem weißen Ross herabgestiegen ist nun vor einem Simulakrum der Madonna di Loreto und bittet diese um ihre Fürbitte zur Vergebung seiner Sünde. Die finale Szene zeigt die wieder zum Leben erweckten Frauen, die der Madonna mit Kind frönen.[317] Der Soldat wendet sich dem Betrachter zu und präsentiert diesem den guten Ausgang der Geschichte, auf den er mit seinem gezogenen Federhut deutet. Seine Geste ähnelt der Standpose eines Artisten vor seiner Verbeugung. Auch in ihrem Aufbau gleichen die Fresken aus der Untersicht des Betrachters einer Theateraufführung. Das Figurenpersonal nimmt zudem schauspielerische Posen ein, mimt und gestikuliert affektiert. Vermutlich lässt die Ähnlichkeit zur iberischen Theaterkultur des Barock Bozzo an die Romane Alessandro Manzonis denken.[318] Die spezifischen Züge der Figuren, die erstmals nicht aus dem Figurenrepertoire des Malers stammen, lassen darauf schließen, dass es sich um Porträts handelt, was eine Neuheit im Œuvre Carlones darstellt. Es ist nicht die detaillierte Ausarbeitung der zeitgenössischen Kostüme, auf die Carlone im Verlauf seiner Karriere zunehmend bedacht ist, sondern die modische Kleidung der Aristokratie, die dem Künstler gewöhnlich fremd ist. Es ist anzunehmen, dass dies ein von den Auftraggebern – die es gewohnt waren, sich von Van Dyck portraitieren zu lassen – ausdrücklich gewünschtes Detail verkörpert. Dieses kurzzeitige Eintauchen in fremde Gebiete ist nach Bozzo nicht als Weiterentwicklung Carlones, sondern als Beweis der Vielseitigkeit des Malers zu deuten. [319]

Die fehlende ikonographische Kontextualisierung des Geschilderten und die Tatsache, dass G.B. Carlone seine Darstellungen in der Regel mit Attributen zur leichten Verständlichkeit anreichert, könnten dafür sprechen, dass dieses Fresko zusätzlich zum übergeordneten Thema der *Wunder der Madonna di Loreto* ein privates Ereignis der Auftraggeber abbildet. Bozzo verweist in diesem Zusammenhang auf ähnliche Legenden der ligurischen Tradition und im speziellen auf einen vergleichbaren Inhalt

[317] Ibid., S. 241.
[318] Ibid.
[319] Ibid., S. 242.

der Gemälde eines Malers namens F. Alessi aus dem 19. Jahrhundert in der Kapelle der Nostra Signora Incoronata des Santuario di Coronata in Genua. Auch eine Ballade Luigi Persoglios von 1887 umschreibt die Geschichte des sogenannten Paares Pacchiugo und Pacchiuga, die ebenfalls Zeugen einer Wiederbelebung sind.[320] Ausschließlich kompositorisch zeigt die Szene der Hinrichtung der Frau in Carlones Fresko Ähnlichkeiten zum Figurenaufbau der Martyriumsdarstellungen der Heiligen, etwa der Heiligen Katharina von Alexandrien[321] (Abb. 144) oder Justina von Padua. Der Bildteil der Ermordung der Frauen erinnert an die Ikonographie der *Allegorie der Avaritia* (*Die Habsucht*). Das Motiv der durch den Soldaten erdolchten Frau könnte Carlone dem Hintergrundmotiv des gleichnamigen Gemäldes Jacopo Ligozzis (1547-1627)[322] entnommen haben.

Zwischen 1667 und 1668 schuf Carlone das Altargemälde[323] an der linken Seitenwand der Kapelle Santa Maria di Loreto (Abb. 467), für welches zwei Interpretationshypothesen aufgestellt wurden. Ratti bezeichnet das Werk als *Der selige Andreas aus Spello schlägt Wasser aus dem Felsen*[324], während Belloni[325] und Castelnovi[326] in diesem das Thema *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta* verwirklicht sehen. Bozzo tendiert zur Rückbesinnung auf die These Rattis.[327] Der im frühen 13. Jahrhundert dem Orden Franz von Assisi beigetretene Andreas von Spello soll, der Legende nach, eine Heilquelle für die Nonnen des Klarissenordens herbeigeschworen haben. In vergleichbarer Weise lässt auch in Vassallos Gemälde der Franziskanerbruder einen Jungen, dem er die wundersame Stelle des Steins offenbart, am Wunder teilhaben. Mit der Figur des mit edlen Stoffen bekleideten Knaben portraitiert Carlone wahrscheinlich einen jungen Nachkommen des Napolioni-Zweiges der Lomellini, die mit der rot-blauen Farbwahl der Kleidung ihres Sprösslings die Zugehörigkeit zum Katholizismus und der marianischen Ikonographie der Kirche bekunden. Im rechten Bildhintergrund ist auf einem Berg eine Kirche zu erkennen, die das Kloster der Franziskanerinnen darstellen könnte. Die Tatsache, dass der Selige die

[320] Ibid., S. 241-242.
[321] *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 75 x 85,5 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand 29. November 1973, Versteigerungsnummer 79.
[322] Öl auf Leinwand, 139,4 x 84,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
[323] *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta*, Öl auf Leinwand, 280 x 185 cm, Genua, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato.
[324] Ratti 1769, S. 3.
[325] Belloni 1965, S. 170-171.
[326] Castelnovi 1987, S. 161.
[327] Bozzo in: Rossini 2005, S. 240.

Quelle nicht innerhalb dieses, sondern in weiter Entfernung des Konvents entstehen lässt, spricht gegen die erste Hypothese, auch sind im Bild keine Ordensschwestern dargestellt. Den Blick des Betrachters führt am linken unteren Bildrand eine caravaggeske Repoussoirfigur ins Bild, wie es häufig in den Illustrationen des Heiligen Salvator von Horta der Fall ist. Das hölzerne Kreuz, das der Knecht für den Ordensbruder hält, könnte als Segnungsinstrument und Attribut gedeutet werden. Der Barfüßer mit dem Zauberstab in der linken Hand gleicht zudem in der Physiognomie der Persönlichkeit des spanischen Heiligen. Auch die Darstellung des einfachen Volkes in der linken Bildhälfte, das gespannt die Wundertat des Franziskaners verfolgt, spricht für die Identifizierung des Heiligen als Salvator von Horta, der durch seine Beliebtheit beim Volk den Neid der Mitbrüder und Ordensoberer erntet und nach Horta in Sardinien abgeschoben wird.[328] Die kniende Figur des Knechts bildet nicht die einzige Anlehnung an den römischen Maler. So zeigt die Frau mit dem Kind auf dem Arm zur linken des Heiligen in ihrer Haltung deutliche Ähnlichkeiten zur *Madonna di Loreto* Caravaggios. Die Darstellung der lieben Frau von Loreto als einfache Magd koinzidiert nicht nur mit dem ikonographischen Programm der Kapelle, sondern auch mit dem Dienst Salvators für die Armen. *Lobpreisende Engel* am hintersten Gurtbogen der Sakristei beschließen die Kapelle der Santa Maria di Loreto.

Zuvor, im Jahr 1665, hatte Carlone den Auftrag Nicolò Aronios erhalten, das Gewölbe seiner Kapelle auszumalen, die dem Heiligen Bonaventura von Bagnoregio gewidmet wurde. Carlone zeigt den Heiligen in den drei im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstörten Fresken, wie dieser von einem Engel das von Gregor X. gesandte Kardinalsbirett erhält, ein Neugeborenes zum Leben erweckt und von Engeln die Heilige Eucharistie empfängt (Abb. 452).[329] An die pädagogische Aufgabe der Fresken in den Gewölben der Seitenkapellen, die Erbauung der Gläubigen, erinnern weiterhin die kleinen Bildfelder im Scheitelpunkt der Bögen, wie etwa die *Caritas*, die die Kapelle des Heiligen Bonaventura von Bagnoregio beschließt. Mit Ausnahme der den Heiligen Johannes d. Täufer, Klemens und Dominikus angedachten Kultstätten, feiern die Fresken der Seitenkapellen die bedeutenden Theologen des Franziskanerordens.[330] Auffällig ist der

[328] Gerlach, Pater/Schmucki, Oktavian, *Salvator von Horta*, in: LCI, Bd. 8, S. 307-308.
[329] Alizeri 1847, S. 31.
[330] Bozzo, Gianni, *Affreschi: Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-Parodi Ligure (Al)1683/84). Storie della vita di San Bernardino*, in: Rossini 2005, S. 223; nachfolgend als Bozzo in: Rossini gekennzeichnet.

hohe Anteil der spanischen Ordensbrüder, der einen politischen Hintergrund vermuten lässt.

Der Adlige Ottavio Passaggi hatte seinen Nachkommen die finanziellen Mittel für die Errichtung eines dem Heiligen Antonius von Padua gewidmeten Gebetsortes vermacht. Da in der Santissima Annunziata bereits ein solcher existierte, bezog die Familie Passaggi im Jahr 1648 die Kapelle des Heiligen Bernhardin von Siena in der ersten Öffnung des rechten Seitenschiffes und ließ das bestehende Altargemälde Domenico Piolas durch ein neues ersetzen, für das Giovanni Battista Carlone beauftragt und in welchem dem Heiligen Bernhardin der Heilige Antonius zur Seite gestellt wurde. Die Bombardements von 1943 zerstörten dieses Altarbild *Die Heiligen Bernhardin von Siena und Antonius von Padua in Anbetung des Namens Jesu*. Die Fresken im Gewölbe zeigen die Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena, *Die Auferweckung eines Toten*, *Die Heilung eines Gelähmten* und *Die Heilung eines blinden Jungen* (Abb. 450-451).[331] Den Archivdokumenten zufolge, müssen die letztgenannten Werke nach 1664 entstanden sein.[332] Bozzo bekundet sein Erstaunen über die Kontinuität Carlones, dessen Stil, wie die um vierzig Jahre zu den Fresken des Mittelschiffes differierenden Werke der Seitenkapellen offenbaren, nahezu gleichgeblieben war und stets den Geschmack der herrschenden Klasse traf.[333] Das zerstörte Altargemälde wurde von den Ordensbrüden 1980 durch ein weiteres, in ihrem Besitz befindliches und zuvor der Oberintendantur zur Aufbewahrung geliehenes Gemälde Carlones substituiert.[334] Dieses zeigt *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*[335] (Abb. 636-639). Carlone stellt den Heiligen des Franziskanerordens, der den Kult der Anbetung des Namens Jesu initiierte, als ekstatisches Medium im Akt der Heilung dar. Bernhardin reckt seine Hand zu dem von ihm geschaffenen Symbol IHS empor und empfängt von diesem die Göttliche Kraft zur Genesung des Verletzten zu seinen Füßen. Wieder nutzt Carlone das bemerkenswerte Motiv der Seele, die in Gestalt eines kleinen, nackten Körpers zurück in den Leib des Verstorbenen findet. Das von Flammen umringte Christusmonogramm, das, eingraviert auf einer Tafel, Bernhardin dem Volk bei seinen Predigten präsentierte, wurde zum wichtigsten Attribut des Heiligen. Am unteren Bildrand warten die

[331] Rossini, Giorgio, *I. San Bernardino da Siena*, in: Ders. (Hrsg.) 2005, S. 223.
[332] Belloni 1965, S. 177-178.
[333] Bozzo in: Rossini 2005, S. 223.
[334] Repetto 2005, S. 224.
[335] Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bernardino.

Menschen gespannt auf den Ausgang des Geschehens.[336] Das heutige Altarbild war einst an der linken Wand der Kapelle angebracht. Die künstlerische Reife Carlones äußert sich in diesem Bild in der Perfektionierung des kursiven Pinselduktus und in der scharf akzentuierten Mimik und Gestik des Figurenpersonals.[337] Carlone charakterisiert den Heiligen traditionsgemäß als älteren Ordensbruder in Franziskanerhabit, mit kantigen Gesichtszügen und Tonsur. Als Vorbilder könnten, so Repetto, Kompositionen von Luca Saltarello und Giovanni Andrea de Ferrari gedient haben.[338]

Das Ölgemälde *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*[339] (Abb. 640-643) in der Kapelle der Heiligen Klara von Assisi schmückte einst die Kapelle des Heiligen Diego zusammen mit einem weiteren Werk Carlones.[340] Die fehlende Erwähnung dieses Gemäldes durch Ratti in seinen Beschreibungen der Annunziata könnte dafür sprechen, dass es erst im 19. Jahrhundert seine Aufstellung in den Kapellen fand. Belloni sieht es 1965 in der Sakristei.[341] Seine Bindung an die Ikonographie der Kirche erfolgt durch die inhaltliche Verknüpfung des Themas mit der Sakramentsspendung, die die Gemälde des linken und rechten Seitenschiffes feiern und die wiederum zusammen mit dem Mess- und Kreuzopfer, in den Gesamtkontext des post-tridentinischen Erlösungskonzepts der Kirche fällt. Carlone zeigt den für die christliche Mission in Südamerika fundamentalen, spanischen Heiligen beim Akt der Taufe einer Gruppe von Indianern unter Mithilfe einiger Ordensbrüder. Traditionell hält Franz in seiner Rechten das Kruzifix, auf das er konzentriert blickt, während er mit seiner linken Hand das Taufwasser aus einer Jakobsmuschel auf das Haupt des eingeborenen Täuflings gießt. Das Werk zählt zu den Beispielen, die zeigen, wie überregionale Bildthemen mit einem Lokalpatriotismus verbunden werden. Nicht zufällig findet die Taufe an einem Strand statt, der den Hintergrund des Bildes bestimmt und dem Maler dazu dient, das Eintreffen der Christen in der Neuen Welt darzustellen. Die Öffnung des dunklen Himmels am Horizont, die mit der Ankunft der christlichen Missionare verbunden ist, symbolisiert die Vertreibung der dunklen Mächte durch das Sakrament der Taufe. Die maritimen Motive, zu denen auch die in der Bildmitte betonte Jakobsmuschel zählt, die der Heilige als Utensil zur Taufe der amerikanischen

[336] Repetto 2005, S. 224.
[337] Repetto 2005, S. 224.
[338] Ibid.; Luca Saltarello, *Das Wunder des Heiligen Benedikts*, Öl auf Leinwand, signiert 1632, Genua, Chiesa di Santo Stefano; Giovanni Andrea de Ferrari, *Das Wunder des Heiligen Placidus*, Öl auf Leinwand, 294 x 198 cm, ca. 1634, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti.
[339] Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato.
[340] Alizeri 1847, S. 45.
[341] Vgl. Belloni 1965, S. 182; Vgl. Repetto in: Rossini 2005, S. 253.

Ureinwohner nutzt, sind ein Verweis auf die politischen Erfolge der Hafenstadt Genua, die die Verbreitung des Christlichen Glaubens als großen Verdienst ihrer Marine feiert. Dieser Inhalt verbindet das Bild mit dem wichtigsten politischen Gebäude der Stadt, dem Dogenpalast, in deren Kapelle Carlone diese Invention ca. fünftzehn Jahre später auf das gesamte Ausstattungsprogramm ausweiten wird. Stilistisch ist das Gemälde mit den Kompositionen Carlones in der Kirche Nostra Signora del Carmine vergleichbar, in denen ähnlich massige Körper am vorderen Bildrand agieren. Es ist daher in die späten siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren. Eine vergleichbare Indianerfigur zeigt Cornelis Galle in einem Emblem zur Vita Franziskus in den *Imago primi saeculi Societas Jesu*[342]. Carlone besteht in diesem Gemälde auf einer Aneinanderreihung der Pinselstriche und verzichtet bewusst auf deren Verschmelzung. Dieser Duktus, der besonders augenfällig in der Ausgestaltung des Inkarnats ist, verrät die Verbindung des Künstlers mit Gioachino Assereto. Der Exotismus, der sich in den Werken Carlones gewöhnlich in der Illustration Turban tragender Figuren äußert, kommt in diesem Bild in den überseeischen Accessoires der Indios zum Tragen. In besonderem Maße offenbart dieses Bild Carlones Fähigkeit, die sozialen und kulturellen Unterschiede der Personen mittels der Befolgung des *aptums* in der Darstellung der Kleidung hervorzuheben, die Ratti in der Beschreibung des Martyriums des Heiligen Klemens erwähnt.[343]

Nach dem Tod Giulio Bensos im Jahr 1668 erteilten die Lomellini Giovanni Battista den Auftrag, dessen Quadraturen an den Seitenwänden des Presbyteriums auszufüllen. Carlone vollendete Bensos *Darbringung im Tempel* (Abb. 473) zur Linken und *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 474) zur Rechten des Altars.[344] Belloni verweist auf die Ähnlichkeit des letztgenannten Freskos mit Giovanni Andrea Ansaldos Komposition aus dem *Rosenkranzzyklus* der Pfarrkirche in Diano Marina.[345] Newcome-Schleier[346] erkennt bereits in Carlones zugehöriger Zeichnung[347] (Abb. 468) eine Entlehnung der Komposition des gleichnamigen Gemäldes von Veronese im Prado. Er erklärt die

[342] Antwerpen 1640, S. 720.
[343] Repetto in: Rossini 2005, S. 253; Vgl. Anm. 307.
[344] Belloni 1965, S. 181; Alizeri 1847, S. 27: "Ma queste lasciò il Benso imperfette, non si sa per qual causa, e così durarono fino alla morte di lui, dopo la quale G.B. Carlone, già più che settuagenario fu incaricato d'ultimarle. […] G.B. mutò anche in parte la composizione, e, se non erro, il fece specialmente in quella a destra; ma lo stile del Benso vi traluce pur sempre […]."
[345] Belloni 1988, S. 72.
[346] Vgl. Newcome-Schleier 1989, S. 99-100.
[347] *Jesus unter den Schriftgelehrten*, Aquarellzeichnung, 267 x 416 mm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 7421 S.

Auseinandersetzung Carlones mit dem venezianischen Künstler anhand der Orientierung Bensos und Ansaldos an eben diesem, vermutet jedoch, dass Carlone erneut über die Studien seines Sohnes Giovanni Andrea Carlone, der in Padua und Venedig Veroneses Inventionen kopierte, mit diesen in Kontakt kam. Es sei daran erinnert, dass G.B. selbst früh über seinen Lehrer Passignano zur venezianischen Malerei fand. Das von der roten Farbe dominierte Fresko darf als Paradebeispiel zur Demonstration der Fähigkeit Carlones, jedem ikonografischen Thema einen offiziellen Charakter zu verleihen, bezeichnet werden. Aus den Studien Bellonis ist bekannt, dass sich das Bozzetto[348] (Abb. 469) für das Fresko *Jesus unter den Schriftgelehrten*, das heute Teil einer privaten Sammlung ist, im Besitz der Nachkommen Giacomo Lomellinis befand, wie ein Archivdokument bestätigt.[349] Das Datum, das auf den Rand der Bücher gemalt ist, dokumentiert die Fertigstellung des Freskos im Jahr 1670.[350]

Der Vergleich des Freskos *Die Darbringung im Tempel* mit Carlones Bildfeld im Rosenkranzzyklus in S. Olcese (Abb. 329) macht deutlich, wie Carlone das Thema jeweils den räumlichen Gegebenheiten der Werke anpasst. Fügt sich die Komposition innerhalb des Zyklus‘ dessen pädagogischer Aufgabe und reduziert sich zur leichten Verständlichkeit und den spirituellen Anforderungen gemäß auf das Wesentliche, wird der Szene in der Annunziata eine feierliche Rolle und ein szenografischer Bildaufbau zuteil. Gewinnt diese Version durch die von Benso konzipierte, reiche Architektur im Bildhintergrund, welche illusionistisch den realen Kirchenraum weiterführt, an Sublimität, so tragen doch vor allem Carlones bewährte Bildkonzepte zu einer hoheitsvollen Erscheinung des Freskos bei. In pyramidaler Komposition positioniert er die Figuren in vorderster Reihe. Am rechten unteren Rand führen zwei Tempeldiener als Repoussoirfiguren ins Geschehen, das sich im Zentrum der unteren Bildhälfte abspielt. Auf der höchsten Stufe der bühnenartigen Treppe steht Simeon und ist im Begriff, Maria das Jesuskind zurück in ihre Arme zu geben, zugleich präsentiert er dem Betrachter den Heiland. Die Gesetze des Dekorums befolgend, lässt Carlone das nackte Jesuskind seine Beine kreuzen. In Simeons Antlitz ist die Freude über die Erfüllung der Prophezeiung, dass er die Ankunft des Messias erleben darf, abzulesen. Sein langes Warten auf Christus allegorisiert die sehnliche Erwartung des Erretters seitens der

[348] *Jesus unter den Schriftgelehrten*, Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.
[349] Inventar der Gemälde aus dem Testament Pier Francesco Lomellinis (Sohn Giacomo Lomellinis) vom 17. Juni 1700: „quadro traverso di disputa di Nostro Signore con li dottori, alto p. 3 e largo p. 6, di Gio Batta Carlone“, Quelle: Notar Aquarone, Ottavio Giuseppe, fil. 11, 17 Juni 1700, zitiert nach: Belloni 1988, S. 245.
[350] Gavazza 1989, S. 236, Anm. 80.

Menschheit. Beachtenswert ist Carlones strukturelle Konzipierung auf diese inhaltliche Aussage hin. Die Kopfbedeckung des erleuchtet gen Himmel blickenden Simeon bildet die Spitze der Kompositionspyramide. Zudem drückt sich seine symbolische Bedeutung in der Tatsache aus, dass er die einzige Person im Bild ist, die frontal zum Betrachter dargestellt wird. Ähnliche Priesterfiguren zieren zahlreiche Kompositionen Luca Cambiasos[351] und gelangten von dort aus ins feste Repertoire vieler Genueser Maler des Seicento, wie etwa Andrea Ansaldos oder Domenico Piolas. Wie in der *Beschneidung Christi* (Abb. 685-688) der Chiesa di Nostra Signora del Carmine wohnt auch dieser Szene eine lesende Figur bei. Sie ist im Bild der Annunziata allerdings zur Rechten Simeons positioniert und als Dienerin dargestellt. Zwei jugendliche Ministranten, ein Junge zur Linken und ein Mädchen zur Rechten halten sein glanzvolles Pluviale und tragen durch ihre Präsenz zur Festlichkeit in der Darstellung bei. Der kniende Tempeldiener in Rückenansicht hat zur Erfüllung des Zeremoniells die Opfergabe in Form der zwei Tauben, die er in einem Käfig darreicht, erbracht. Formal wie inhaltlich erinnert er an die den Pauperismus glorifizierenden Armenfiguren in den Gemälden Caravaggios, in Carlones Fresko aber ist die Gestalt in einen reichen Rahmen eingebettet. Die Prophetin Hanna erscheint im Profil, leicht abseits der Gruppe, am linken Bildrand, wodurch Carlone auch in dieser Version auf ihre gesellschaftliche Ausgrenzung und ihre Teilhabe am göttlichen Heilsplan und den Schutz, den sie seitens der Kirche genießt, hinweist. In einen roten Mantel gehüllt, gibt sie in Orantenhaltung und mittels ihres rechten erhobenen Zeigefingers das Signal ihres Erkennens des Messias. Zur linken Mariens, ebenfalls kniend, erscheint die von den Franziskanern innig verehrte Figur des Heiligen Joseph mit seinem Attribut, dem Stab. Die den Hintergrund des Bildes bevölkernden Assistenzfiguren drücken ihr Erstaunen in variantenreichen Gebärden aus. Auch besteht Carlone auf der starken Expressivität der Mimik und Gestik der Protagonisten im Vordergrund, die er konsequent zur Verstärkung der Emotionalität des Freskos und als Verweis auf die große inhaltliche Bedeutung einsetzt.

In einem der achteckigen Gewölbeabschnitte stellt Carlone das Sujet *Hagar in der Wüste* (Abb. 475) dar. Carlone verwendet sein altbewährtes Motiv des seitlich herbeifliegenden Engels, der mit dem zeigenden Gestus auf das Heil hindeutet. Im mittleren Gurtbogen ist die alttestamentliche Geschichte *Tobias und der Fisch* (Abb.

[351] Vgl. etwa Luca Cambiaso (1527-1585), *Die Darbringung im Tempel*,1567-69, Fresko, Genua, Cattedrale di San Lorenzo.

475) zu sehen, die Carlone mehrere Male interpretierte, wie die vielen Versionen (siehe Kap. 3.2.2.) belegen. Im kleinen, ovalen Bildfeld weiter rechts ist der erblindete, am Bogen lehnende Tobit angedeutet, den der Betrachter durch ein illusionistisches, in die Zukunft gerichtetes Fenster erblickt (Abb. 475). Er lässt ihn bereits den Ausgang der Episode erahnen.

Bald nach der Heiligsprechung des Heiligen Petrus von Alcántara im Jahr 1669 zeigt Carlone diesen in seinem Altargemälde *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*[352] (Abb. 547-550), am Kreuz betend, in der fünften Kapelle des rechten Seitenschiffs.[353] Das Werk konstituiert eines der ersten hochbarocken Arbeiten Carlones und verdeutlicht den ausgereiften Stil des Malers, der seine Meisterschaft insbesondere in der Darstellung der Exkarnation der Seele aus dem Körper des Petrus‘ beweist (Abb. 548). In seinem das göttliche Licht reflektierenden Antlitz konzentriert sich die gesamte Spannung des Bildes. Dieses Detail bildet den zentralen Punkt der Komposition und verdeutlicht die Kulmination einer immer zunehmenden Tendenz Carlones: Eine gesteigerte Akzentuierung der Mimik der Figuren, auf die alle Kompositionslinien zulaufen. In diesem Fall richtet sich die Aufmerksamkeit auf einen Gott widerspiegelnden Gesichtsausdruck. Bartoletti erkennt in diesem Werk Anklänge an die Pinselführung und Farbgebung Il Grechettos.[354] Carlones Lernen von Giovanni Benedetto Castiglione beschränkt sich allerdings nicht nur auf jene Techniken. Mit der *Vision des Heiligen Bernhard von Clairvaux*[355] hatte Il Grechetto einen Grundstein für eine neue Darstellungsform der Vision während der Meditation am Kreuz über das Opfer Jesu gelegt, wie sie die zu dieser Zeit heiliggesprochenen Mystiker erfahren hatten.[356] Hingegen besticht das Gemälde auch durch die Neuartigkeit seiner Komposition, die es zu einem Schlüsselwerk des Malers werden lässt. Es verdeutlicht in besonderer Weise Carlones Transzendieren des manieristischen Bildaufbaus. Aus einer intimen, erdgebundenen Vision wird eine überirdische Verzückung: Carlone erreicht die barocke Gloriendarstellung. Von Engeln getragene Wolkengebilde heben den Heiligen in eine Himmlische Sphäre, die nicht wie in den vorherigen Bildern nur die obere Bildhälfte einnimmt, sondern nun versucht das ganze Bild auszufüllen. Lediglich der untere Teil des Bildes verortet die Ekstase in einer kleinen Landschaftsdarstellung.

[352] Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato.
[353] Damiani-Cabrini/Bartoletti 1979, S. 173.
[354] Ibid.
[355] Öl auf Leinwand, 305 x 222 cm, Genua (Sampierdarena), Chiesa di Santa Maria della Cella.
[356] Repetto, Simone, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603- Parodi ligure (AL) 1683/1684): Estasi di San Pietro d'Alcantara*, in: Rossini 2005, S. 233.

Durch die Untersicht auf die durch die Luft wirbelnden Engel erscheint die Szene der Ekstase dem Betrachter als perspektivisch höher liegend.

Juan de Garavito y Vilela de Sanabria wurde 1499 in Alcántara geboren und trat im Jahr 1515 in den Ordo Fratrum Minorum Discalceatorum ein. Als Oberer förderte er die Alkantarinerreform innerhalb des Franziskanerordens und trat zudem stark für den weiblichen Zweig des Ordens unter Teresa von Ávila ein. Darüber hinaus gilt er als wichtiger Vertreter der Armutsliebe und Verbreiter der Kreuzwegandacht. Im Zuge seiner Missionen wurden auf sein Geheiß zahlreiche Gedenkkreuze errichtet.[357] Carlone kennzeichnet den Heiligen mit seinen Attributen und Charakteristika und erleichtert dem Betrachter bewusst die Identifizierung des Franziskaners, der als strenger Asketiker und prophetischer Prediger bekannt war. Am dreifach geknoteten Zingulum sind seine Bußattribute, das Kreuz und ein Totenkopf in Form eines Skapuliers, angebracht. Carlone zeigt den spanischen Heiligen in Kutte und Alkantarinermantel als mageren Asketen, wie ihn Teresa von Ávila in ihrer Autobiographie beschrieben hatte.[358]

Die literarische Quelle dieser Szene findet sich in Francesco Marcheses „Vita di S. Pietro d'Alcantara", in der die Ekstase des Heiligen wie folgt geschildert wird:

„Nel monastero del Pedraso, contemplando il servo di Dio dall'horto di quel monastero in quella croce da lui piantata e sulla sommità del monte, la morte dolorosa offerta al Redentore per la sua salute, s'accese talmente in tal considerazione che alzatosi il corpo in aria, fu portato dalla violenza dello spirito davanti alla stessa croce, ove giunto stando con le mani distese e in atto d'orare restò immerso nelle dolcezze del cielo […].[359]

Der Erfolg des Gemäldes äußert sich in der Tatsache, dass Carlone sein eigenes Werk später für den Franziskanerriformaten in Diano Castello[360] kopiert (Abb. 569-571). [361]

In der ersten Kapelle des linken Seitenschiffes wurde Carlone der Verehrung des Heiligen Klemens, des Bischofs von Ankara, gerecht. Die Ausschmückung der Kapelle wurde vom Dogen Giovanni Battista Lomellini in Auftrag gegeben. Carlone führte sowohl die Fresken im Gewölbe der Kapelle, die im Zweiten Weltenkrieg zerstört wurden und einst die *Glorie des Heiligen Klemens* zeigten, als auch das Altarbild *Das*

[357] Gerlach, Pater/Schmucki, Oktavian, *Petrus (Johannes) von Alcántara*, in: LCI, Bd. 8, S. 174-175.
[358] Repetto in: Rossini 2005, S. 233.
[359] Marchese, Francesco, *La vita di S. Pietro d'Alcantara*, Venedig 1690, S. 234; zitiert nach: Repetto in: Rossini 2005, S. 233.
[360] *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Öl auf Leinwand, Diano Castello, Klosterkirche des Franziskanerkonvents.
[361] Damiani-Cabrini/Bartoletti 1997, S. 173.

Martyrium des Heiligen Klemens[362] (Abb. 577-578) und die beiden Gemälde an den Seitenwänden der Kapelle, *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Helm gemartert*[363] (Abb. 579) und *Der Heilige Klemens wird mit Eisenhaken gepeinigt*[364] (Abb. 580) aus. Alle drei Werke bestechen durch den Kontrast zwischen der peinvollen Mühe der Schergen und dem verklärten Verhalten des Gemarterten. Der Schmerz liegt nicht bei Klemens, sondern bei seinen Peinigern. Die Gewissheit des Märtyrers bestätigt sich im Bild des Hauptaltars der Kapelle durch das Erscheinen Christi, der Klemens bei den Gerechten und Erlösten willkommen heißen wird. Carlone nutzt den oberen Teil des Gemäldes zur Gegenüberstellung des weltlichen und himmlischen Herrschers. Christus schwebt ohne Mühe über dem paganen König in orientalischer Tracht, obwohl dieser seinen Befehl zur Tötung Klemens vom kolossalsten Gebäude aus erteilt. Auch das Detail der in der Landschaftsdarstellung an höchster Stelle liegenden Kirche zeigt dem Betrachter die wahren hierarchischen Verhältnisse an. Der Ruhe des Heilands und seines Nachfolgers steht die Raserei des Tempeldieners im Bild *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Helm gemartert* gegenüber. Die wütende Figur des Priesters verbindet die Komposition mit den beiden Gemälden Carlones in Incisa Scapaccino (Abb. 453-463). Ein bemerkenswertes Detail, das Carlones Behandlung der Zeitlichkeit betrifft, bildet ein Motiv im Hintergrund der Martyriumsdarstellung: Carlone zeigt an dieser Stelle erneut die Szene der Marterung Klemens‘ mit dem glühenden Eisen, die dem Betrachter bereits als Hauptmotiv an der rechten Wand der Kapelle präsentiert wird. Wie im Gemälde *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Helm gemartert* findet auch in der zeitlich zurückliegenden Handlung die Qual vor einer Jupiter-Statue statt, die den falschen Götzenkult der Gegner der Christenheit versinnbildlicht.

Die Familienkapelle sollte die Gräber der Nachkommen Giovanni Battista Lomellinis beherbergen, der im Jahr 1675 verstarb und seine letzte Ruhe hingegen unter dem Hauptaltar der Kirche fand.[365] Aus seinem Testament vom 21. März 1668[366], in welchem er den Wunsch der Renovierung seiner Kapelle äußert, und der Fertigstellung

[362] Öl auf Leinwand, 340 x 196 cm, Genua, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.
[363] Öl auf Leinwand, 340 x 205 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.
[364] Öl auf Leinwand, 331,5 x 201 cm, Genua, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.
[365] Belloni 1965, S. 183.
[366] „E perché in vita mia ho fatto accomodare nella chiesa dell’Annunziata una cappella dedicata a san Clemente, quale se Iddio mi concederà ancora alcuni anni di vita penso di andare adornando ma se non mi potesse riuscire di fatto, voglian sian dati detti miei eredi scudi cento d’argento ogni anno per farla adornare decentemente“, Belloni 1999, S. 108-109, zitiert nach: Repetto in: Rossini 2005, S. 247.

der Marmorverkleidung im Jahr 1680 resultiert die Datierung der drei Gemälde Carlones zwischen diesen beiden Jahreszahlen. Auch der Vergleich der Werke mit Carlones Altarbild *Martyrium des Heiligen Benignus von Dijon* (Abb. 572), das 1672 vollendet war, veranlasst eine Datierung der Bilder zum Martyrium Clemens' um 1675. Ratti widmet dem Altarbild, das „riporta il vanto sopra quante egli mai ne formasse sì ad olio, che a fresco", in den „Viten" eine Beschreibung in der Länge einer Seite.[367] Er würdigt insbesondere Carlones Naturalismus, die hohe Stofflichkeit, das symbolische Inkarnat der Figuren sowie die Energie, die die dargestellten Handlungen ausstrahlen als auch deren Glaubwürdigkeit. Auch Lanzi preist die naturgetreuen, lebensnahen und anschaulichen Arbeiten Carlones: „[…] le tre storie di S. Clemente Ancirano al Guastato; quadri di un accordo, di una evidenza, di un non so che di orrido, che sforzano quasi a rivolger gli occhi e a divertirgli dalla inumanità di quello spettacolo."[368] Carlone entlehnt seine Komposition den Bildfindungen der Caravaggisten zum Thema der *Geißelung Christi*. Auch die Physiognomie Klemens' erinnert an jene des Heilands. Der kniende Scherge kommt den betenden Personen im Bildvordergrund Caravaggios *Madonna di Loreto* nah. Zu den römischen Einflüssen auf Giovanni Battistas Malerei zählen jedoch am stärksten die Inventionen Pietro da Cortonas. Repetto verweist wie zuvor Marangoni auf die besondere Ähnlichkeit der beiden Gemälde *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Brandeisen gemartert* und dem *Martyrium des Heiligen Klemens* mit Cortonas und Poussins *Martyrium des Heiligen Erasmus*.[369] Marangoni findet für die Darstellung des geräderten Klemens weitere lobende Worte, in denen er sogar den Vergleich mit dem einhundert Jahre späteren Tiepolo wagt:

---

[367] Ratti 1769, S. 3-4: „[…] questa è la tavola situata nel primo Altare, in cui ha espresso il Martirio di S. Clemente. Sta egli legato con le mani sopra del capo, e fitto in una ruota di legno, che da un manigoldo è con naturalissimo sforzo girata; mentre da un altro manigoldo è il glorioso Martire con verghe crudelmente battuto. Vedesi da un lato una magnifica loggia, sopra della quale sta spettatore del fatto il Tiranno; ed in aria Gesù, che con la sua presenza consola il Santo, nel cui volto, benchè egli sia col capo rovescio, e vicino al suolo, pure si scorge la fiducia, e la contentezza. Il quadro non è molto grande, ma grandi al naturale sono le figure. Il Santo è d'una tinta nobile, e veramente di carne. I manigoldi spirano fierezza, e sono abbronzati, come specialmente appare nella schiena, e nelle braccia di quello, che alza le verghe. L'energia vi spicca per ogni parte. Gli abiti son appieno adattati alla qualità delle rappresentate persone. L'orizzonte del quadro passa per l'occhio di chi riguarda ritto in piedi sul piano della Chiesa, il che molto contribuisce al buon effetto. In somma ella è cosa d'una proprietà, verità, e finezza, che rapisce: e bisogna ben avere in questo genere il gusto corrotto per biasimarla; come fa Monsignor Cochin al suo solito, non già con addurne ragioni, ma così a capriccio; sol tanto per secondare il suo innato genio di screditar le più belle memorie degli eccellenti Professori italiani. […]"

[368] Lanzi 1822, S. 271; Lanzi/Wagner 1833, S. 279: „[…] die drei Bilder aus S. Clemens von Ancira […], die so überein gearbeitet, so anschaulich sind und etwas so Schreckliches haben, dass sie einen die Blicke von dem unmenschlichen Schauspiel abzuwenden und zu zerstreuen zwingen."

[369] Marangoni 1925, S. 6.; Repetto in: Rossini 2005, S. 249.

„[…] il pittore dà veramente prova di non comuni qualità di colorista e di chiaroscurista nel felice contrasto di bianchi argenti con massicci e smaltei azzurri e gialli […] e nell'ariosità, quasi diremmo, tiepolesca del fondo. La qual cosa, per un pittore nato più di un secolo prima del grande veneziano è sempre un certo titolo di lode."[370]

Das Gesamtkonzept der Fresken- und Gemäldedekoration der Kirche fasst Bozzo wie folgt zusammen: „[…] la glorificazione della Vergine e la vicenda redentrice del Cristo […]."[371]. Der verstärkte Marienkult wird mit den gegenreformatorischen Marienpredigten, insbesondere mit den *Mariale* des Laurentius von Brindisi in Verbindung gebracht. Die Jungfrau wird wie in den Schriften so in den Fresken und Gemälden der Kirche als Zeugin und Mitwirkende der Erlösung gezeigt. Bilder wie Schrift glorifizieren die Verkündigung, die unbefleckte Empfängnis und die Himmelfahrt Mariens. Das Bildprogramm stimmt mit der architektonischen Renovierung der Kirche als nachtridentinischer Maßnahme überein und spiegelt die Kernpunkte der katholischen Gegenreformation wider. Mit den Darstellungen der Heiligen feiert die katholische Kirche verschiedene Grade der *Imitatio Christi*, von der Idealisierung des Pauperismus nach dem Vorbild Franz von Assisis bis hin zum Märtyrerkult und der Einswerdung mit Christus, die im Wappen der Franziskaner, abgebildet in der Apsis und zu Füßen Jesu in Giovanni Carlones *Auferstehung Christi*, symbolisiert ist. Die Dekoration verherrlicht das menschliche Handeln und die gute Tat mit den Bildmitteln des Naturalismus. Damit grenzt sich die Ikonografie der Kirche auf jede mögliche Weise von den lutherischen Grundgedanken ab. [372] In der Analyse des Dekorationsprogrammes der Kirche ist zudem auf die wichtige Rolle der Musik in der nachtridentinischen Liturgie aufmerksam gemacht worden. Die Klänge sollten der Unterstützung der sinnlichen Erfahrbarkeit der Sakramente dienen. Die Beliebtheit der musikalischen Darstellungen in der Annunziata steht zudem im Zusammenhang mit dem hohen Stellenwert des Gesangs für die Spiritualität des Franziskanerordens.[373] In den Gewölbezwickeln über den Obergaden und in den Gurtbögen des Mittelschiffes finden sich die Fresken G.B. Carlones, in denen dieser seine *Musizierenden Engel* zeitgenössische Instrumente – Posaunen, Flöten, barocke Gitarren, Geigen, Bratschen, Lauten, Harfen und Zimmerorgeln – spielen lässt, wie sie bereits der Bruder in den

[370] Marangoni 1925, S. 6.
[371] Bozzo in: Rossini 2005, S. 78.
[372] Ibid.
[373] Vgl. Siragna, Giacomo, *Gli strumenti musicali negli affreschi della chiesa della Santissima Annunziata del Vastato*, in: Rossini 2005, S. 123

Lünetten der Gewölbe sowie in den *Engelskonzerten* im Querschiff dargestellt hatte.[374] Auch die Farbbrillanz der Fresken G.B. Carlones, die in den Kunstführern aller Epochen stets einen Gegenstand des Lobes bildet, steht in Zusammenhang mit dem posttridentinischen Versuch, einen überpolitischen Konsens in der emotionalen Publikumsansprache herbeizuführen. Carlone bediente sich einer speziellen Technik, die zur Farbintensivierung u.a. den Einsatz von Glaspartikeln vorsah (siehe Kap. 5).

Auch in die Arbeiten zur Neugestaltung der Fassade wurde Giovanni Battista eingebunden, als er Pierre Pugets Auftrag verwaltete. In einem Dokument vom 6. April 1671 ist die Rede von einem Holzmodell Pugets, das Carlone den Auftraggebern Stefano und Giovanni Battista Lomellini präsentierte.[375] Die Erneuerung der Fassade wurde allerdings erst im 19. Jahrhundert und nach den Plänen Carlo Barabinos in Form der Vorlagerung eines Portikus' mit Tympanon durchgeführt.[376] Höchstwahrscheinlich war Carlone zudem an der Auftragserteilung an Pierre Puget zur Gestaltung des Altars in der Kapelle des Heiligen Ludwig IX. von Frankreich im Jahr 1662 beteiligt.

[374] Ibid., S. 124.
[375] Bartolini, Christina, *La chiesa e le sue immagini. L'iconografia della Santissima Annunziata del Vastato tra XV e XIX secolo*, in: Rossini 2005, S. 31.
[376] Ibid., S. 32.

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia

Für die Kathedrale des Heiligen Laurentius in Lugano schuf Carlone das Altargemälde *Die Heilige Maria von der Gnade mit den Heiligen Laurentius und Rochus*[377] (Abb. 91). Am unteren Bildrand knien der Heilige Laurentius, Schutzpatron Luganos, und der Heilige Rochus von Montpellier, Beschützer vor der Pest.[378] Sie blicken zur Madonna und dem Jesusknaben mit segnendem Gestus auf. Auch der junge Johannes d. Täufer zu seiner rechten ist auf die Knie gefallen und hebt den Blick auf den Erretter. Sie umringende, Wolken tragende Engel bilden eine Aureole und trennen das Bild horizontal in zwei Hälfen. Am oberen Bildrand halten die beiden obersten die Majestätskrone über der Heiligen. Die Märtyrer sind zur Verständlichkeit deutlich mit ihren Attributen gekennzeichnet: San Rocco hält in seiner Linken den Pilgerstab, mit der Rechten lüftet er seinen Rock und lässt die Pestwunde am Oberschenkel erblicken, während seinem Blick der brotbringende Hund folgt. Seine Pfoten halten das Palmenblatt der Märtyrer. Der Heilige Laurentius von Rom im Diakonsgewand stützt sich auf das Rost, auf welchem er über dem Feuer gemartert wurde. Der Hintergrund ist von Damiani Cabrini als eine Ansicht des Luganer Sees mit dem Ortsteil Caprino identifiziert worden.[379]

Das Gemälde wurde zur Erinnerung an die Pest verlangt, die in Lugano im Jahr 1494 mit Hilfe der Muttergottes überwunden wurde und die im 17. Jahrhundert erneut drohte, die Gebiete des Tessins einzunehmen.[380] Dass die Wahl für diesen wichtigen Auftrag im Februar 1632 auf Giovanni Battista Carlone fiel, ist zum einen mit der Nähe zu Carlones Herkunftsort Rovio zu erklären, zum anderen verständlich durch seine kurz zuvor beendeten Arbeiten in der Theatinerkirche S. Antonio in Mailand.

Die Komposition spiegelt den Einfluss der Malerei des Bruders Giovanni wider, dem Giovanni Battista zu Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts noch unterlag. Damiani Cabrini wählt den Vergleich mit Carlones Fresko *Die Krönung Mariens* (Abb. 74-76) der Santissima Annunziata. Die Gesichter der Figuren im Luganer Altarbild sind im Stil Giovanni Carlones idealisiert, der karikatureske Stil Giovanni Battistas lässt sich lediglich im Antlitz der Heiligen Rochus, Johannes d. Täufers und einiger Putten

[377] Öl auf Leinwand, 335 x 178 cm.
[378] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 165.
[379] Ibid.
[380] Ibid.

erahnen. Tatsächlich ist die Variation, die Damiani Cabrini als Intervention eines weiteren Malers – sie vermutet, dass Francesco Torriani in Lugano ein Lehrling Carlones wurde und diesen später nach Genua begleitete[381] – interpretiert, als das Anklingen des eigenen Stils Carlones zu deuten, der in diesen Stellen durchblickt und der zudem auf den weiteren Modus Operandi Carlones, die Konzentration auf bestimmte Bildteile, verweist. Noch der Zeit der Ausbildung bei Passignano verpflichtet ist hingegen das toskanische Blau des Himmels.[382]

Carlones Altargemälde der Kapelle des Heiligen Johannes des Täufers in der Pfarrkirche von Maroggia zeigt *Die Heiligen Sebastian, Franziskus, Johannes der Täufer, Rochus, Carlo Borromeo und Jakobus der Ältere*[383] (Abb. 136) und stammt ca. aus dem Jahr 1640. Auftraggeber des Gemäldes war der einflussreiche apostolische Protonotar und Kanoniker in Ölmütz Giovan Pietro Petrucci aus Maroggia, Ratgeber Kaiser Ferdinands II. von Habsburg. Diese Tatsache untermauert die These, dass G.B. Carlone im politischen, repräsentativen Bereich der öffentlichen Malerei, in diesem Fall erneut im Auftrag der Gegenreformation, erfolgreich war. Aus den Archivalien ist ersichtlich, dass Petrucci durch ein Kaufgeschäft auch privat mit Giovanni Battista Carlone in Verbindung stand: Im Jahr 1640 erstand dieser ein Haus des Malers an der Piazza Carloni di Rovio in Maroggia. Vermittler des Verkaufs war der Notar Bartolomeo Balbi, Mitglied der berühmten Familie Balbi in der gleichnamigen Straße Genuas, der Giovanni Battista zur Abwicklung überredete.[384] Damiani Cabrini unterstreicht Carlones persönliches Engagement, das sich in der hohen Qualität des Bildes äußert. Es ist die Anwendung der von den Caravaggisten und der Schule Van Dycks in Genua eingeführten neuen Malweise, zu deren Errungenschaften insbesondere die weiche Farbverschmelzung und das *chiaro scuro* zählen und durch die sich Giovanni Battista ab den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts von der älteren Malschule Genuas, u.a. vertreten durch den Bruder Giovanni Carlone, befreit. Das beständige Figurenrepertoire mit hellem, für große Flächen konzipiertem Inkarnat, bewegter Haarpracht, gewölbten Fingern und außergewöhnlichem Silberblick, welches Damiani Carbrini beschreibt[385], gehört zu den Markenzeichen Carlones, welche die eindeutige Autorenschaft des Malers bezeugen und zu welchen der skizzenartige,

[381] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 169.
[382] Ibid., S. 168.
[383] Öl auf Leinwand, 211 x 157 cm, beschnitten am oberen Bildrand.
[384] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 173-174.
[385] Ibid., S. 177.

rembrandteske und beinah karikatureske Schraffur-Stil, der sich mit einer caravaggesken Hell-Dunkel-Modellierung, akademischen Posen und klassischer Draperie paart, hinzuzufügen ist.

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden

Die zu Beginn des 15. Jahrhunderts für Jakobus den Älteren errichtete Kapelle des genuesischen Ordens San Giacomo della Marina war eine wichtige Station der Pilger auf ihrer Reise nach Santiago de Compostela. Um die Umgestaltung der Kapelle vom romanischen in den barocken Stil zu komplettieren und die Stärke des Ordens gegenüber den vielen anderen Orden der Stadt und insbesondere in Rivalität zu den beiden weiteren Jakobinern San Giacomo del Prè und San Giacomo delle Fucine zu demonstrieren, wurde zur Mitte des 17. Jahrhunderts ein aussagekräftiger Gemäldezyklus in Auftrag gegeben.[386] Er sollte von den bedeutendsten Malern Genuas geschaffen werden und die Vita des Heiligen Jakobus verbildlichen. Seit dem 6. Jahrhundert wird der erste Apostel Christi als wandernder Prediger verehrt. Die Legenda Aurea schildert seine Mission in Spanien. Unter der Herrschaft Herodes Agrippa I. wurde er nach seiner Rückkehr nach Jerusalem mit dem Schwert enthauptet (Apostelgeschichte 12,2). Sein Leichnam soll von zwei Anhängern des Jakobus in ein ruderloses Boot gelegt worden und bis nach Spanien zurückgetrieben sein, wo im 9. Jahrhundert seine Reliquien wieder aufgefunden wurden und zu seinen Ehren der Pilgerort Santiago de Compostela entstand. Zur gleichen Zeit wurde Jakobus während der Reconquista die militärische Rolle des Maurentöters zuteil. So soll er in der Schlacht von Clavijo König Ramires I. von Aragón zum Sieg über die Mauren verholfen haben. Seither wird Jakobus als Ritter Christi, auf einem Weißen Ross reitend, dargestellt. Die Legende der „Historia Silense“ aus dem 12. Jahrhundert besagt, er habe im Jahr 1064 die Rückeroberung Coimbras unter König Ferdinand I. von Kastilien und León herbeigeführt. Carlones Gemälde[387] (Abb. 95-97) zeigt den Moment, als er während der Schlacht mit einem Schlüssel erscheint und die Türen der Stadt öffnet.

---

[386] Franchini Guelfi, Fausta, *La Casaccia di San Giacomo della Marina. Appunti per una storia*, in:*San Giacomo della Marina: un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, hrgs. v. Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1996, S. 16. (S. 11-26)

[387] *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras*, Öl auf Leinwand, 320 x 320 cm, signiert (unten links) BAPTA.CARLONUS (1632?).

Mit der Gegenreformation gewinnt das Bild Jakobs als Kämpfer für den katholischen Glauben an Bedeutung. Als Reiter auf einem Schimmel kann er dem göttlichen Heer der Apokalypse zugerechnet werden. Die Ausstattung von San Giacomo della Marina fällt allerdings auch in jene Zeit, in der sich an Jakobs Funktion als Matamoros erinnert wird. In Carlones Gemälde ist Jakob als Soldat in Rüstung mit einem roten Kreuz auf der Brust dargestellt, was ihn als Kreuzritter kennzeichnet. Es handelt sich um das Santiagokreuz, Symbol des Santiago-Ordens, der in Spanien, 1170, im Rahmen der Reconquista gegründet wurde, um die Mauren militärisch zu bekämpfen. Die Ritter des Ordens garantierten den Schutz der Pilger auf ihrem Weg nach Santiago de Compostela. Der Zyklus von San Giacomo della Marina ist als Zelebration des Heiligen Jakobus als Patron des Ordens Santiago vom Schwert, dem zahlreiche Ordensmitglieder von San Giacomo della Marina angehörten, zu deuten. Als weiterer Grund für das Inauftraggeben des Zyklus‘ können die Feierlichkeiten im Zuge der Bestimmung des Santiago als alleinigen Schutzherren Spaniens durch Papst Urban VIII. im Jahr 1630 gelten.[388]

Mit der Darstellung des Jakobus als Matamoros reiht sich Carlone zusammen mit Giovanni Benedetto Castiglione, Il Grechetto, der Jakobus ebenfalls als Maurentöter zeigt, unter dessen Pferdes Hufen mehrere Orientalen ihr Leben lassen, in eine kriegerische Ikonografie ein, die die gesamte Ausstattung der Kapelle bestimmt.

Die Tatsache, dass die gesamte künstlerische Elite zur Ausgestaltung von San Giacomo della Marina einberufen wurde, ließ diesen Ort zu einem einmaligen kulturellen Zentrum werden, an welchem sich mehrere Generationen von Künstlern, z.T. parallel arbeitend, austauschten und an dem die ganze Spannweite der traditionell arbeitenden Maler und der neuen Künstlergeneration deutlich wird.[389]

Der als *pentimento* gedeutete Lichtzirkel um Jakobs Haupt könnte indes auf seine Erscheinung hindeuten oder auf die Heiligsprechung des ersten christlichen Märtyrers verweisen. Möglich ist auch, dass der Betrachter die Rolle des Bettlers aus der *Historia Silense* einnimmt, dem der Heilige Jakobus in der Kathedrale von Santiago de Compostela erscheint und die Geschehnisse in Coimbra wie in einem Rückblick offenbart. Giovanni Benedetto Castiglione wird einen ähnlichen Heiligenschein in

[388] Vgl. Lamera, Federica, Gli apparati pittorici: chiavi iconografiche di lettura, in: *San Giacomo della Marina: un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, hrgs. v. Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1996, S. 53.

[389] Ibid., S. 51; Federico Alizeri (1846, S. 395) betrachtet San Giacomo della Marina als ein wahres „Museum“, das einzige Bauwerk der Stadt, in dem alle Gemälde an ihrem originalen Standort angebracht sind.

seinem Gemälde *Der Heilige Jakobus als Maurentöter* für San Giacomo della Marina verwenden. Aurelio Lomi hatte zum Ende des 16. Jahrhunderts vergleichbare Mauern als Silhouette Jerusalems in seinem Gemälde *Die Berufung der Söhne des Zebedäus* dargestellt, welches das erste des Jakobuszyklus‘ für San Giacomo della Marina werden sollte.

Über die Datierung Labòs[390], der neben der Signatur Carlones das Jahr 1632 geschrieben erkennt, sind Bedenken geäußert worden.[391] Belloni hingegen akzeptiert die Entzifferung als „Bap.ta Carlonus 1632“ und sieht in der Gestalt Jakobs einen Figurentypus realisiert, den Carlone in der Kapelle der Santissima Annunziata wiederholt. Die Fertigstellung des Gemäldes fiele demnach in die Zeit der Weiterführung der Arbeiten in den Seitenschiffen der Santissima Annunziata nach dem Tod des Bruders und nach der Unterbrechung aufgrund der Einberufung Carlones zur Beendigung der von Giovanni begonnen Fresken in Sant‘ Antonio Abate in Mailand. Für diese These spricht die stilistische Vergleichbarkeit des Ölgemäldes mit den frühen Arbeiten Carlones in der Santissima Annunziata von 1630 sowie der deutliche qualitative Unterschied zu seinem späteren Werk *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten* (Abb. 184-187) aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Cataldi Gallo stimmt in diesem Punkt zudem Camillo Manzitti zu, der auf den spät manieristischen Einfluss, dem der junge Carlone bei seinem Aufenthalt in Rom ausgesetzt war, aufmerksam macht und insbesondere auf Taddeo Zuccaro und Cavalier D’Arpino verweist. Die Ursprünge Carlones narrativen Stils hingegen sieht sie beim Bruder Giovanni und bei Lazzaro Tavarone.[392]

Eine Datierung auf 1632 würde zur Schlussfolgerung führen, dass Giovanni Battista Carlone bereits in der frühen Schaffensphase dazu tendierte, sich nach dem Vorbild Tizians und der venezianischen Malerei bei der Ausführung bestimmten Motiven im Bild mehr Beachtung zu schenken als anderen. In diesem Werk exaltieren die im Bildvordergrund stehenden Figuren und der Soldat am rechten Bildrand. In ihnen äußert sich das Talent des Malers, vom Beherrschen eines gelungenen Kontraposts über gekonnte Spiegelungen auf den Metallrüstungen zum harmonischen Einsatz von Komplementärfarben. Drei in Blau-Orange gehüllte Figuren teilen das Bild vertikal in

[390] Labò 1924.

[391] Gavazza 1990, S. 439; auch Damiani Cabrini 1996, S. 124 verweist auf die stilistische Inkongruenz zum Gemälde *Die Heilige Maria von der Gnade mit den Heiligen Laurentius und Rochus* der Kathedrale des Heiligen Laurentius in Lugano, welches Carlone 1632 malte.

[392] Cataldi Gallo, Marzia, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-1684). San Giacomo apre le porte di Coimbra al re Ferdinando*, Katalogbeitrag Nr.4, in: Rotondi Terminiello (Hrsg.) 1996, S. 62.

drei Ebenen. Getreu der Ikonographie ähnelt das Gesicht Jakobus‘ des Älteren dem Antlitz Jesus‘, auch verweisen seine Gewandfarben Rot und Blau auf den Heiland. Eine ähnliche Rüstung hatte Rubens für sein Portrait Giovanni Carlo Dorias gewählt und auch Velazquez zeigte sich in seinem Selbstportrait in *Las Meninas* mit einer ähnlichen Zeichnung des Santiagokreuzes auf der Brust. Zwei in Mailand versteigerte Ölgemälde[393] (Abb. 100; 101) weisen vergleichbare Motive sowie eine verwandte Komposition auf. Auch das *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*[394] (Abb. 92-94) in der Kirche Santa Maria degli Angeli des Don Bosco Instituts in Alassio ist dem Gemälde des Oratorio di San Giacomo verwandt. Das an schillernden Farbtönen und brillierenden pastosen Weißhöhungen reiche *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien* ist beispielhaft für den früh gereiften Stil Carlones. Die aus der Chiesa di Santa Caterina di Alessandria in Genua stammende Leinwand besticht durch zahlreiche Zitate aus Guido Renis gleichnamigem Gemälde im Diözesanmuseum in Albenga.

Das Gemälde *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*[395] (Abb. 184-187) schildert eine Episode der *Legenda Aurea*, in der es heißt, Jakobus habe auf dem Weg zu seiner Hinrichtung einen Gelähmten geheilt. Jakobus sagte dem Gelähmten: „Für Jesus Christus, für welchen ich hingerichtet werde, stehe auf und segne deinen Herrn“. Auch der Geheilte wurde geköpft, weil er den Namen Christi nicht beschimpfen wollte.

Im rechten Bildvordergrund ist ein Orientale zu sehen, den sein reiches Kleid als Herodes Agrippa I. identifiziert, der Jakobus zum Tode verurteilte. Exotische Motive übernahm Carlone schon früh von seinem Bruder Giovanni sowie von Giovanni Andrea de Ferrari[396] und behielt sie bis zuletzt bei. Mit dem bis ins reichste Detail ausgestalteten Gewand demonstriert der Maler seine Fähigkeit, größte Stofflichkeit zu erzeugen.

Das Spiel der Hände bildet den Rahmen der Komposition: Von der linken Hand des Herodes, die ins Bild führt, über die Faust des Henkers, mit der er die Fesseln Jakobus‘

---

[393] *Ecce Homo*, ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 154 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33; *Kreuztragung*, ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 158, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33.

[394] Ca. 1632, Öl auf Leinwand, Alassio, Istituto Don Bosco, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Provenienz: Genua, ehemalige Chiesa di S. Caterina di Alessandria.

[395] Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6“.

[396] Cataldi Gallo, Marzia, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-1684). San Giacomo condotto al martirio risana un paralitico*, Katalogbeitrag Nr. 7, in: Rotondi Terminiello (Hrsg.) 1996, S. 83.

hält, zum segnenden Gestus des Jakobus. Die Handbewegung scheint sich im ausgestreckten Arm des Gelähmten zu spiegeln und wird symbolhaft von der linken Hand der Statue am oberen linken Bildrand aufgenommen. Deren Körper wird scheinbar ähnlich wie die Glieder des Gelähmten langsam mit Leben erfüllt. Durch ihre Himmelsnähe wird die Erlösung angedeutet.

Die Gesichtsausdrücke der Figuren stimmen mit den Rollen, die sie einnehmen überein. Ähnlich wie beim Typus des Pilatus, wird Herodes mit einem wütenden, ungerechten Gesichtsausdruck dargestellt, während die Figuren der Henkersknechte ihre Kleinlichkeit und Engherzigkeit offenbaren. So spiegelt die uneingeschränkte Loyalität im Gesicht des Märtyrers die vollkommene Reinheit des Antlitz Jesus' wider.

Im Hintergrund ist vor einer Landschaft, die in venezianischer Manier gemalt ist, ein pyramidaler Obelisk zu erkennen, der von der Spitze der Rotunde eines Tempels überragt wird.

Die Figur des Gelähmten nutzt G.B. Carlone als Repoussoir, in dem sich die Reife des Malers äußert, welche wiederum die qualitative Distanz zum früheren Gemälde *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras* (Abb. 95-97) deutlich macht.

Die Inschrift verweist auf die Auftraggeber, wahrscheinlich Mitglieder der Bruderschaft San Giacomo della Marina.[397] Das Datum im Bild wird als „1646" interpretiert.[398]

Carlones Figur des Jakobus ist deutlich an einer Darstellung des Heiligen als Apostel von Giuseppe Vermiglio in Chiari angelehnt und ähnelt farblich Guido Renis Jakobus Major von 1636-38[399].

Castelnovi sieht perspektivische Unsicherheiten in der Komposition Carlones.[400] Die Figuren am rechten Bildrand scheinen zweidimensional geschichtet. Auch in diesem Fall könnte die Konzentration auf einzelne Elemente im Bild bei gleichzeitiger Vernachlässigung anderer Teil als *sprezzatura* bezeichnet werden; Castelnovi hingegen rügt diese Nachlässigkeit und nutzt die Redewendung „nomen est omen" um die Schwäche des Malers in Anlehnung an dessen Nachnamen als „alla carlona" (zu Deutsch: Schlampigkeit) zu benennen.[401] Nicht so Cataldi Gallo, sie bekräftigt Carlones Präzision in der Darstellung persischer Edelstoffe. So zeigt sie auf, wie Carlone seine Vorbilder Giovanni Andrea de Ferrari und Giovanni Carlone in den Gemälden *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas* (Abb. 168) in der Kirche San

[397] Ibid.
[398] Labò 1924, S. 326; Castelnovi 1953, S. 15; Cataldi Gallo 1996, S. 83.
[399] Houston, Museum of Fine Arts.
[400] Castelnovi 1953, S. 15.
[401] Ibid.

Giovanni Battista in Chiavari, der *Beschneidung Christi* (Abb. 685-688) und in *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32) imitiert, um sie stattdessen in den späteren Werken *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt* (Abb. 480-488) und *Moses bestraft die Anbeter des goldenen Kalbes* (Abb. 247) zu übertreffen.[402] Die in Genua gehandelten Stoffe weisen spezifische Motive der persischen Mode des 17. Jahrhunderts auf. Cataldi Gallo identifiziert etwa das Motiv einer Vase mit Blumen, Blütenstand und lanzenförmigen Blättern, darüber erhebt sich eine Tulpe, über welcher sich wiederum zwei Tiermotive (Panter oder Hirsche) spiegeln.[403]

Belloni rechtfertigt seine Datierung des Bildes auf 1646 mit dem Motiv der Basilica di Carignano im linken Bildhintergrund. Den Archivdokumenten nach, so Belloni, decke sich die Darstellung mit der Ansicht der nicht fertiggestellten Kirche ohne die später hinzugefügten flankierenden Glockentürme, wie man sie in eben jenem Jahr von der Kapelle San Giacomo della Marina aus genießen konnte.[404]

Die Kirche San Giacomo in Chiavari beherbergt einen aus elf kleinformatigen Ölgemälden gebildeten Zyklus, den G.B. Carlone zum Leben Jakobus‘ des Älteren gestaltete. In den Bildern *Jakobus erscheint bei der Schlacht von Clavio* und *Jakobus als Maurentöter*[405] (Abb. 176) sind deutliche Anklänge zu Castigliones Gemälde im Oratorio di San Giacomo in Genua zu erkennen. Alizeri erwähnt eine weitere Arbeit G.B. Carlones, die den Apostel thematisiert: In seiner Beschreibung der Sammlung Agostino Adornos nennt er zusätzlich zu einer *Kreuzigung Christi* einen *Jakobus als Maurentöter*.[406]

3.1.7. Carlone in Pavia

In Pavia arbeiteten Giovanni Battista und sein Bruder im Auftrag des Kartäuserordens und seiner weltlichen Stifter. Die Brüder Carlone hatten sich bei den Kartäusern durch ihre Arbeiten im Kloster des Ordens in Rivarolo bei Genua bereits einen Namen gemacht. In den zuvor allein Giovanni Carlone zugeschriebenen Fresken zum *Leben des*

[402] Cataldi Gallo 1996, S. 83.
[403] Ibid., S. 84.
[404] Belloni 1969, S. 221.
[405] Giovanni Battista Carlone und Schule (?), *Jakobus als Maurentöter*, Öl auf Leinwand, 60 x 90 cm, Chiavari, Chiesa di San Giacomo di Rupinaro.
[406] Alizeri 1847, Bd.2.1, S. 460; die Übereinstimmung der beiden gleichnamigen Werke ist nicht geklärt, auffällig ist jedoch, dass das in Chiavari befindliche Gemälde wie die von Alizeri beschriebe Malerei durch zahlreiche Überarbeitungen gekennzeichnet ist.

Apostels Bartholomäus (Abb. 61) ist auch die Handschrift seines jüngeren Bruders zu lesen. In der Lombardei hatten die Brüder weiterhin durch die Ausgestaltung der Theatinerkirche S. Antonio Abate große Anerkennung erhalten.[407]

Die ersten eigenständigen Werke Giovanni Battistas in der Kirche des Klosters von Pavia finden sich in der dritten Kapelle auf der linken Seite, die dem Täufer geweiht ist. Im Fresko *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas* (Abb. 165-166) sieht Belloni eine deutliche Reife des Künstlers im Vergleich zu dessen gleichnamigem Ölgemälde in Chiavari. Er datiert die Arbeiten in Pavia daher auf ca. 1655/56.[408] Pesenti erkennt in Ercole Procaccinis Wandgemälde *Die Drei Heiligen Könige werden von Herodes Antipas einberufen* aus dem Jahr 1652 deutliche Anklänge an Giovanni Battistas Fresko und hypothetisiert daher einen chronologischen Primat der Werke Carlones in der Kapelle des Heiligen.[409] Auch Bartoletti schätzt die Fresken als frühere Werke des Malers ein und erkennt die anfänglichen toskanischen Einflüsse – im speziellen jene des Lehrers Il Passignano – im traditionellen diagonalen Aufbau des Bildes,[410] wie ihn Carlone zudem zur Mitte der vierziger Jahre im Gemälde des Presbyteriums der desselben Heiligen gewidmeten Kirche in Chiavari gebrauchte.[411] Kompositorische Analogien sieht Bartoletti weiterhin im Fresko *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, das der Maler in den vierziger Jahren in der Santissima Annunziata in Genua realisierte.[412] Hierselbst seien die Fresken in der Santissima Annunziata jedoch angeführt, um die stilistischen wie zeitlichen Unterschiede aufzuzeigen, die sich besonders deutlich in der Gestaltung der Gesichter und der Umrandung der Figuren äußern. Aus denselben Gründen steht das Werk den Gemälden der Pinacoteca di Savona (Abb. 152-160; 218-227) und jenem in der Kirche San Pietro in Maroggia (Abb. 136) nah und ist sicherlich später als die Arbeiten im linken Seitenschiff der Annunziata entstanden. Ähnlichkeiten zum gleichnamigen Ölgemälde in Chiavari (Abb. 168) von 1644 und dem Gemälde *Gaius Mucius Scaevola vor Porsenna* (Abb. 178), legen eine Datierung des Freskos in die frühen vierziger Jahre nahe. Besonders greifend ist der Hinweis Bartolettis zur gesteigerten Mimik der Figuren und dem sich anbahnenden Stil des kursiven Duktus‘ in diesem Bild, die Carlones Studium der Malerei Il Grechettos im Zuge der Arbeiten im Oratorium von San Giacomo della Marina in Genua zu Beginn

[407] Bartoletti, Massimo, *Pavia. Nella chiesa della Certosa*, in: Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 187.
[408] Belloni 1969, S. 232-233.
[409] Pesenti 1968, S. 101.
[410] Bartoletti in: Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 187.
[411] Ibid., S. 188.
[412] Ibid., S. 170.

der vierziger Jahre geschuldet seien[413] – zwei Stimuli, die Carlone aufgreifen und im späteren Verlauf seiner Karriere zur Vollendung führen sollte.

Das Altargemälde *Johannes der Täufer bittet bei Christus um die Gunst der Heiligen Bruno, Hugo und der zwei Kartäuser* (Abb. 167), das Carlone ebenfalls für die Kapelle des Heiligen Johannes des Täufers malte, bestätigt diesen Verdacht. Noch mehr als das zuvor besprochene Werk klingt es an das Gemälde *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 218-227) an. So erscheint Christus ähnlich wie die olympischen Gottheiten im Savoneser Bild auch im Paveser Gemälde auf einem haptischen Wolkengebilde. Die Fürbitter im Vordergrund werden als die Heiligen Bruno und Hugo, Gründer des Ordens, jene im Bildhintergrund als die Prioren der Kartäuser von Pavia gedeutet. Die Ähnlichkeit dieser Figuren zu jenen im Altarbild des Kartäuserklosters in Rivarolo bewegt Bartoletti an der Autorenschaft Giovanni Carlones zu zweifeln und letztgenanntes Werk stattdessen Giovanni Battista zuzuschreiben.[414] Pesenti bemerkt die Divergenz zwischen dem spätmanieristischen Bildaufbau und dem vandyckschen *sfumato* im Farbauftrag.[415]

Im Jahr 1660 sollte Carlone für die Ausgestaltung der Kapelle der Heiligen Katharina von Alexandrien zum Kartäuserkloster in Pavia zurückkehren. Es entstanden die beiden Wandgemälde *Die Flagellation der Heiligen Katherina von Alexandrien* (Abb. 397) – die Komposition bereitet Carlone in einem Bozzetto[416] (Abb. 398) vor – und *Die Heilige Katharina von Alexandrien, die vom Dämon befreit wird* im späten Stil des Künstlers.[417] Der Vergleich des erstgenannten Werks mit der zugehörigen Vorstudie offenbart deutliche qualitative Unterschiede zwischen den beiden Versionen und gibt Aufschluss über die Verfahrensweise des Künstlers. In diesem Fall elaboriert Carlone – der seine *modelli* gewöhnlich wie die finalen Gemälde perfektioniert – im Fresko die Bildfindungen des Bozzetto signifikant. Das Beispiel ist konstruktiv für die Chronologisierung des Œuvres Carlone.

Belloni spricht Carlones Werken im Kloster von Pavia sowohl einen pädagogischen als auch einen akademischen Wert zu. Belloni nach, spreche Carlone gleichermaßen die Betenden wie die Kunstkritiker an. Die architektonischen Gegebenheiten favorisieren zudem Carlones künstlerische Prinzipien, so der Autor. Die Gemälde seien auf

[413] Ibid., S. 188.
[414] Ibid.
[415] Pesenti 1968, S. 101.
[416] Um 1660, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina, Inv. 422, Provenienz: Vermächtnis Malaspina 1838.
[417] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 188.

Augenhöhe des Betrachters angebracht und ließen so einen direkten Blick auf Carlones Szenografien zu. In einfach zu verfolgender Erzählstruktur zeigen sich die dargestellten Szenen in brillanten Farben, einem perfektionierten *disegno* und der carlonesken, d.h. die Ölmalerei imitierenden, Technik, so Belloni.[418]

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro

Für die zur Glorifizierung des Heiligen Syrus von Genua vom Theatinerorden über der im 16. Jahrhundert durch einen Brand zerstörten Basilika Dodici Apostoli errichtete Kirche S. Siro führte G.B. Carlone zusammen mit seinen Gehilfen zur Mitte des 17. Jahrhunderts unter der Schirmherrschaft Giannettino Spinolas und seiner Nachfolger nahezu die gesamte Wandmalerei der dreischiffigen Basilika aus. [419] Die Archivdokumentation der Arbeiten Carlones, die dieser im Presbyterium, im Chor, in der Kuppel sowie im Gewölbe des Mittel- und Querschiffes schuf, wurde durch Boggero[420] einer umfangreichen Untersuchung unterzogen, die detailliert Aufschluss über die Auftraggeber und die genaue Entstehungszeit der Fresken liefert. Die Werke, die Carlone in der Kirche S. Siro schuf, gehören damit zu den wenigen vollkommen erschlossenen Arbeiten und sind daher von größter Bedeutung für die Rekonstruktion der Biographie des Künstlers und seiner sozialen Stellung innerhalb der Genueser Gesellschaft. Weiterhin geben sie einen wichtigen Anhaltspunkt zur chronologischen Ordnung Carlones Gesamtwerks. Die erste Auftragsarbeit, die Carlone im Zuge der Freskierung San Siros ausführte, war das Wandgemälde *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale San Lorenzo* (Abb. 295-297), das Carlone in die Halbkuppel der Apsis malte. Den Annalen der Kirche[421], die

[418] Belloni 1969, S. 233.
[419] Bartoletti, Massimo, *Genova. Nella chiesa di S. Siro*, in: Damiani Cabrini/Bartoletti, S. 180.
[420] Boggero Franco, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella chiesa genovese di San Siro: committenze, piano e tempi di lavoro*, in: "Studi di storia delle arti" (1978/79), S. 149-159.
[421] Annali Della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di San Siro, nella Città di Genova, descritti Dall'Anno della sua Fondazione 1572, sino all'anno 1651: Dal Padre Don Andrea Sottani Genovese, e continuati sino al corrente Anno 1741 Dal Padre Don Innocenzio Raffaello Savonarola Padovano Ambidue della Medesima Congregazione: Trascritti dal R. Sacerdode Don Tommaso Lupi, del Borgo delle Spezie, Capellano della Chiesa di San Giovanni Battista in San Pier D'Arena, sl. 18.Jarhundert, Genua, Archivio di San Siro, S. 303, zitiert nach: Boggero 1978-1979, S. 149-150: „Avanti Capitolo Generale fù concesso da Padri al Signor Giannettino Spinola il poter ornare con marmi di varii colori, stucchi, e Pitture la Cappella principale della Chiesa di San Siro con alcune Conditioni, che sono spiegate nell'Instrumento. Fù fatto il disegno, e mandato à Roma al Padre Generale, dal quale fù approvato. Non si è però mai cominciata la fabrica, se non molti anni doppo [sic!] la sua morte, et in quest'Anno 1652; che scriviamo le presenti memorie, si vanno tuttavia lavorando i Marmi,

der aus Genua stammende Ordensbruder Andrea Sottani im 17. Jahrhundert verfasste, ist zu entnehmen, dass G.B. Carlone bereits im Jahr 1636 zur Ausgestaltung der Kirche sowie zur Beaufsichtigung der Marmor- und Stuckarbeiten beauftragt wurde. Durch diese Information wird ersichtlich, dass Carlone den Gesamtauftrag für die Innendekoration erhielt und alle weiteren, an den Arbeiten beteiligten Künstler unter seinem Kommando standen. Durch den Eintrag Sottanis aus dem Jahr 1652 ist weiterhin bekannt, dass Giannettino Spinola, der Auftraggeber und Finanzier der Fresken, 1636 die Konzession für die Dekorationsarbeiten von den Theatinern erhalten hatte, nachdem das Projekt, das dem Generalprior in Rom in Form einer Zeichnung vorgelegen hatte, gebilligt worden war. Begonnen wurden die Innenarbeiten allerdings erst nach dem Tod Spinolas, als dessen Erben Carlone im Jahr 1646 erneut mit der Beaufsichtigung der Stuckarbeiten beauftragten. Wie das Schriftstück weiterhin beweist, waren die Malereien Carlones, die als „exzellent" beurteilt wurden, 1652 bereits abgeschlossen, während die Marmordekorationen, die der Theatiner als „plump" und „grob" empfand, noch andauerten. Boggero konnte die Entstehungszeit der Fresken weiterhin präzisieren: Wie durch dokumentierte Zahlungen, die dieser in notariellen Urkunden[422] ausmachte, bekannt ist, schufen Carlone und seine Werkstattmitarbeiter die Fresken, für welche über 4000 Lire bezahlt wurden, in den Jahren 1647-48.[423] Dem Dokument ist auch zu entnehmen, dass Carlone am 18. Februar 1646 von den Fideikommissbesitzern Agostino Pallavicini, Giovanni Vincenzo Imperiale und Carlo Salvago eine Vorauszahlung in Höhe von 1000 Lire erhalten hatte. Weitere Zahlungen bis 1653 bestätigen, dass die Freskierung und Beaufsichtigung der Arbeiten im Chor der Kirche, mit denen Carlone beschäftigt war, andauerten.[424] Im Jahr 1654 gestaltete Carlone auf Wunsch der Fideikommissbesitzer den Bereich über dem Kranzgesims neu. Die Stuckfiguren, welche die Auftraggeber, wie der Ordensbruder bereits in den Annalen angedeutet hatte, als zu grob beurteilten, wurden entfernt und durch von Carlone gemalte Darstellungen der *Protektoren der Stadt Genua und Ordensheiligen* sowie der *Seligpreisungen* (Abb. 298-315) mit feierlich arrangierten *Pontifikalinsignien* sowie liturgischen, zeremoniellen und lobpreisenden Instrumenten, darunter die Posaune als Instrument der Botschaft und des Jüngsten Gerichts, ersetzt. Zu den Änderungen sollte

---

per compire, e gli ornamenti, conforme al disegno, essendo già finite le Pitture, et i Stucchi. [Hervorh. d. Verf.] Le pitture, delle quali è l'Auttore [sic!] Giambattista Carlone [Hervorh. d. Verf.], sono eccellenti, i stucchi sono goffi, e Grossolani."

[422] Genua, Archivio di Stato di Genova, Notar Giovanni Tommaso Salineri, Schriftrolle 5.

[423] Vgl. Boggero 1978-1979, S. 150.

[424] Ibid.

zudem die Ausbesserung des Freskos in der Halbkuppel zählen, welches die Auftraggeber als zu grell definierten. Der Änderungswunsch der Fideikomissbesitzer beinhaltete eine stärkere Modellierung der Motive. Als an der Begutachtung Beteiligte, deren Vorstellung von Ästhetik Carlone zu befriedigen hatte, nennt der Notar Giovanni Tommaso Salineri nun die Namen des Ordenspriesters Fabiano Centurione und der Patrizier Claudio Spinola und Giovanni Battista Imperiale. Carlone verpflichtete sich mit dem notariellen Vertrag, die Korrekturen auf das Sorgsamste und innerhalb von zwei Monaten auszuführen. Für diese Ausbesserungen sollte er weitere 680 Lire erhalten. [425] Im gleichen Jahr beendete Domenico Savignone die Arbeiten mit der Vergoldung der Stuckaturen.[426] Der detaillierten Beschreibung der gewünschten Änderungsmaßnamen nach zu urteilen, sind die Auftraggeber zur Kunstkennerschaft zu rechnen. Bemerkenswert ist der Zusatz, mit welcher der Künstler verpflichtet wird, das hohe künstlerische Niveau der Fresken zu garantieren. Diese Information könnte als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Notwendigkeit bestand, sich des Engagements des Künstlers zu vergewissern. Die qualitativen Unterschiede, welche die Arbeiten Carlones aufweisen, sind auf die hohe Auftragslage des Künstlers zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurückzuführen und lassen darauf schließen, dass das Niveau der Werke in Kongruenz zu deren Bedeutungsgrad stand.

An der linken Chorwand eröffnet die Darstellung des *Heiligen Katejan von Thiene* (Abb. 298), der Gründer der Theatiner-Kongregation, die Gruppe der Ordensheiligen.[427] Die in das Fresko integrierte lateinische Aufschrift „QUAERITE PRIMUM REGNUM DEI“ wiederholt den ersten Teil eines Verses der im Matthäusevangelium wiedergegebenen Worte Jesu aus der Bergpredigt (Mt6,33): „Sucht aber zuerst sein Reich und seine Gerechtigkeit; dann wird euch alles andere dazugegeben.“ Die Bibelstelle dient den Theatinern als schriftliche Quelle ihres Armutsgebots und der Weltferne der reformierten Bettelorden. Auch die Attribute, die Lilien und Vögel, die

[425] Genua, Archivio di Stato di Genova, Notar Giovanni Tommaso Salineri, Schriftrolle 5, 1. April 1654, zitiert nach: Boggero 1978-1979, S. 151: „[…] Il m. Gio: Battista Carlone del q. Thadeo […] Hà promesso, e promette all'ecc.mi fideicommissari del q. Sig. Giannettino Spinola […] levare nel Coro di S. Siro diece figure di stucco, che in esso sono cioe il quattro Protettori della Serenissima Repubblica, Dieci Santi della Religione di S. Siro, e le quattro virtù, e nel sito d'esse dipingervi con colori fini, et in ogni perfettione le medesime figure, ò altre, però della medesima qualità, e quantità ad ellettione e gusto, e sodisfatione delli m.to Rev.do Don Fabiano Centurione, e i magnifici Claudio Spinola, e Gio. Battista Imperiale. Di più ombrare la prospettiva di mezzo in detto Coro, li panni di tutte le figure, che sono in detto coro, similmente, quelle, che come sopra si faranno, e tutto quanto sopra fare bene e perfettamente finirlo […] fra mesi due prossimi a venire per il prezzo di lire seicento ottanta moneta di Genova corrente […].“

[426] Boggero 1978-1979, S. 158, Fußnote 8; Bartoletti 1990, S. 180.

[427] Boggero 1978-1979, S. 151-52.

Carlone dem Heiligen beigibt, verweisen auf die Losung der Theatiner und den Vergleich Jesu in seinen Worten „Von der rechten Sorge“ (Mt6,19-34), in welchem er die Menschen aufruft, es den sorglosen Vögeln und Lilien gleichzutun und das Heil in Gott und nicht in der heidnischen Suche nach irdischen Gütern zu finden. Die Biographien über den Heiligen Katejan von Thiene berichten von einer Vision, in welcher dem Heiligen der Herr zwischen Vögeln in einem Lilienbeet erscheint und das Ordensmotto übermittelt.[428] Neben dem Heiligen zeigt Carlone *Johannes den Täufer mit Lamm* auf dessen Banner die Worte „ECCE AGNUS DEI“ geschrieben sind (Abb. 299). Letztere Worte aus dem Zeugnis des Täufers (Joh1,29: „ecce agnus dei qui tollis peccata mundi“) erinnern an den Kreuzestod Jesu, das Opfer Christi zur Befreiung der Menschheit von den Sünden. Ein durch Finarte versteigertes Gemälde, das Carlones Orientierung an der caravaggesken Malerei noch deutlicher vor Augen führt, ist als Bozzetto[429] (Abb. 235) für das Fresko zu deuten. In der letzten Nische der linken Chorwand ist der Mitbegründer des Theatinerordens, Gian Pietro Carafa, als *Papst Paul IV. mit dem Heiligen Geist und dem Heiligen Kreuz* (Abb. 301) zu sehen.[430] Seine Darstellung mit dem Heiligen Geist als Taube und dem Heiligen Kreuz ist von größter gegenreformatorischer Bedeutung. In den Viten des Heiligen Katejan wird an dessen symbolischen Akt erinnert, in welchem dieser sich gegen die Lehren Luthers stellte: Als Reaktion auf Luthers Ablehnung des Kreuzsymbols gründeten Katejan von Thiene und Gian Pietro Carafa die Kongregation am 14. September 1524, dem Tag des Festes der Kreuzerhöhung.[431] An der rechten Wand stellt Carlone die beiden weiteren Mitbegründer des Theatinerordens, *Bonifacio da Colle* und *Paolo Consiglieri* dar, die ohne Attribute gezeigt sind und dem Heiligen Katejan von Thiene und Papst Paul IV.

---

[428] *Vita di S. Gaetano Tiene. Patriarca de‘ Cherici Regolari. Descritta dal P. D. Gaetano M. Magenis Chierico Regolare Teatino. Compendiata e corretta dal P. D. Bonaventura Hartmann della stessa Religion Teatina. Dedidaca a Sua Eccellenza la N. D. Maria Catterina Badoer Contarini*, Venedig 1776, Erster Teil, Buch I, Kap. XIX, 147: „[…] fu una visione, con cui esprimendo in figura quel ch’espresse con parole in San Matteo al Capo 6. gli dava il modello della nuova Religione. Gli fece vedere un campo coperto di vaghi Giglj, attorno cui volavano varj uccelletti, che con voce giuliva cantavano le lodi al loro Creatore, accenando poi a Gaetano, che que‘ fiori andavano ben vestiti senz’aversi tessute le sete, e quelli uccelli ben pasciuti senz’aver seminato o mietuto grani, aspettando gli uni e gli altri dalla sola provvidenza del Cielo il loro cibo e vestito: *Questa è la norma, gli disse, del tuo Istituto* [Hervorheb. d. Verf.].“

[429] *Johannes der Täufer mit Lamm*, um 1652, Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, private Sammlung; Provenienz: Finarte Rom, 29. Mai 2008, Versteigerungsnummer 27.

[430] Boggero 1978-1979, S. 152; auf S. 158, Fußnote 13 verweist Boggero auf die Passage in der *Vita di S. Gaetano Thiene…*, die den Ursprung der Verehrung des Kreuzes durch den Theatinerorden beschreibt.

[431] *Vita di S. Gaetano Thiene…*, Teil I, Buch II, Kap. I, 165: „[…] in questo anno 1524. la Germania vide la prima volta camminar il Legato Pontificio senza precedergli la solita Croce. Oh come s’oppose Gaetano a questo sacrilego attentato di Lutero! Nell’anno istesso fondò il suo instituto nella Festa dell’Esaltazione della Croce, ed alzò la medesima Croce per gloriosa insegna della Religione […].“

gegenüberstehen. Die Pose des Auferstandenen spiegelt hingegen einer der Patrone Genuas, der *Heilige Georg* (Abb. 300), wider.[432] Über die Obergaden im Chor malte Carlone zudem *Musizierende Engel*. Die breiten Stuckaturrahmungen lassen die Motive als *quadri riportati* erscheinen und in Kontrast zur gelungenen illusionistischen Erweiterung des Raumes, dem *sottinsù*, in der *Glorie des Heiligen Syrus* stehen[433].

Der Theatinerorden war neben den Jesuiten das wichtigste Organ der Gegenreformation. Mit den Arbeiten in S. Siro fügt sich zum Werk G.B. Carlones ein weiteres Bravurstück im Auftrag des neuen Katholizismus hinzu. In der Szene *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, versinnbildlicht Carlone die Legende, nach welcher der Heilige den Basilisken, Symbol der Häresie, aus seinem Nest, der Brutstätte des Bösen, entfernt. Das Fresko bildet eines der wenigen vielfigurigen Darstellungen Carlones und bezeugt dessen Beherrschung der von Alberti geforderten *copia e varietas*. Der Bischof erscheint mit allen Pontifikalien: Er hält den Bischofsstab und trägt die Pontifikaldalmatik, Mitra und Pektorale; auch der Bischofsring und das Pallium sind erkennbar. Zahlreiche Personen, die akademische Posen einnehmen, scharen sich um den Heiligen. Den Hintergrund bildet eine Ansicht des Platzes in Fluchtpunktperspektive, seitlich der Kathedrale S. Lorenzo, der Nachfolgekathedrale von S. Siro, in welche die Reliquien des Heiligen Syrus im 11. Jahrhundert überführt wurden. Carlone erzählt die Legende des Bischofs in all seinen Details. Ein mittelalterliches Relief zwischen zwei Arkaden aus dem zwölften Jahrhundert, ein Überbleibsel der zerstörten Basilika, erinnerte bereits an die Legende. Das für das Fresko erschaffene Bozzetto im Palazzo Bianco der Musei di Strada Nuova (Abb. 230-233) erlaubt einen Vergleich von Vorstudie in Öl und Ausführung *a fresco*:

Der Auftrag im Palazzo Ducale im Jahr 1655 sowie die Pest von 1656-57 unterbrachen Carlones Arbeit in S. Siro. Ab 1658 sollte er diese im Auftrag des adligen Stifters Ansaldo Pallavicini im Gewölbe des Hauptschiffes weiterführen. Die Erlaubnis, die Arbeiten im Mittelschiff ausführen zu lassen, hatte Pallavicini ein Jahr zuvor von den Theatinern erhalten. Der Nachfolger Andrea Sottanis, Raffaello Savonarola, vermerkte in den Annalen der Kirche die Zusammenarbeit G.B. Carlones mit dem Bologneser Quadraturmaler Paolo Brozzi, für die im Vertrag mit Pallavicino von 1658 10.600 Lire

[432] Boggero 1978-1979, S. 152.
[433] Vgl. Belloni 1969, S. 227; Boggero 1978-1979, S. 151.

ausgehandelt wurden.[434] Die Beauftragung Brozzis macht deutlich, dass die Kommittenten ausdrücklich ein illusionistisches Freskenprogramm wünschten, für dessen Realisierung Carlone die Hilfe Brozzis benötigte. In eben jenen Jahren kristallisierte sich die Entscheidung Carlones heraus, mit Quadraturmalern zusammenzuarbeiten. Dies geschieht parallel zum Aufkommen der auf die perspektivische Malerei spezialisierten Künstler Genuas, Domenico Piola und Valerio Castello. Brozzis fingierte Architektur umrahmt drei Szenen Giovanni Battistas zum Leben des Heiligen Petrus: *Die Berufung des Heiligen Petrus* (Abb. 375), *Der Sturz des Simon Magus* (Abb. 376) sowie *Die Kreuzigung des Heiligen Petrus* (Abb. 377), die in Form von *quadri riportati* gestaltet sind. Auch diese Szenen wurden sorgfältig in Ölstudien (Abb. 370-372) vorbereitet, die ebenfalls im Palazzo Spinola beherbergt sind.[435]

Dass Carlone mit der Gestaltung der Fresken des Mittelschiffes den Hauptauftrag erhielt und Brozzi als Carlones Assistent arbeitete, beweist die dokumentierte Aufteilung der ausgehandelten Summe unter den Künstlern. Carlone bestätigte nach der Fertigstellung der Fresken, am 15. November 1660 7500 Lire erhalten zu haben.[436] Dieser notariellen Urkunde ist weiterhin zu entnehmen, dass sich die Entlohnung Carlones sowohl auf die Fresken als auch auf drei Ölgemälde bezog. Zanelli vermutet, dass es sich bei diesen drei Werken um die Bozzetti für die Fresken handelt. Die Vorstudien gehören demnach seit 1658 zum Inventar des Gebäudes, der heutigen Galleria Nazionale della Liguria di Palazzo Spinola, der einstigen Residenz Ansaldo Pallavicinis. In den Besitz des Museums gelangten die Gemälde als Schenkung der letzten Besitzer des Palasts, Paolo und Franco Spinola im Jahr 1958.[437] Die enge Bindung Ansaldo Pallavicinis zur Genueser Theatinerkirche wird durch weitere Archivdokumente bestätigt, durch welche bekannt ist, dass der Auftraggeber der Gewölbefresken des Mittelschiffes auch deren Erhaltung garantierte: In seinem Testament aus dem Jahr 1559 ordnet er die Instandhaltung der Fresken an, deren Finanzierung er zusichert, und erwähnt den Wunsch, sein Leichnam möge im Falle des Todes auf seiner Reise nach Flandern – wie

---

[434] Boggero 1978-1979, S. 152.

[435] *Die Berufung des Heiligen Petrus*, 1658, Öl auf Leinwand, 140 x 127 cm; *Der Sturz des Simon Magus*, 1658, Öl auf Leinwand, 148 x 126 cm; *Die Kreuzigung des Heiligen Petrus*, 1658, Öl auf Leinwand, 145 x 122 cm, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 89, GNPS 90, GNPS 80; Die Präsenz der Bozzetti im Palazzo Spinola ist noch im 19. Jahrhundert dokumentiert. Ihren genauen Aufhängungsort beschreibt Alizeri 1846, Bd.I, S. 473-474: „Dal lato della sala ch'è prossimo alla porta d'ingresso troviamo altri salotti, nel primo de' quali si mostrano: Gli studi delle medaglie eseguite nella chiesa di S. Siro da G. B. Carlone […]."

[436] Alfonso 1985, S. 137, Anm. 59; Zanelli, Gianluca, Kat. Nr. 135, in: *Èta di Rubens*, S. 518.

[437] Zanelli, Kat. Nr. 135, in: *Èta di Rubens*, S. 518.

es sich bewahrheiteten sollte – nach Genua überführt und in der Theatinerkirche beigesetzt werden.[438] Mit seiner Wahl, die letzte Ruhestätte in der Kirche San Siro zu finden, folgt Ansaldo seinem Vater Agostino Pallavicini, der bereits im August 1640 den Bereich über dem Hauptportal erwarb, in welchem sein marmornes Grabmonument angebracht wurde. Zur Erinnerung an Ansaldo Pallavicini werden die Fresken im Mittelschiff vom Wappen des Adligen abgeschlossen, das von drei Allegorien personifizierenden weiblichen Figuren gehalten wird, die wiederum von Putten umgeben sind, welche die Krone des Genueser Patriziats gen Himmel heben (Abb. 378).

Die Erwähnung, Petrus und sein Bruder Andreas seien bei ihrer Arbeit als Fischer von Jesus berufen worden (Mk1,16, Mt4,18), nutzte Carlone für eine maritime Inszenierung des Themas. Nach der Beschreibung Markus‘ traf Jesus die Brüder am See von Galiläa und berief sie zu sich. In seinen Worten wird die symbolische Bedeutung des Fischfangs deutlich: Das Metier des Fischers vergleicht Jesus mit der Berufung Petrus‘ und Andreas‘ zu Aposteln, die er nach ihrer bekehrenden, bzw. missionierenden Aufgabe „Menschenfischer“ nennt. Als die Brüder das Postulat Jesu vernahmen, ließen sie sofort ihre Netze fallen und folgten ihrem Herrn (Mk1,16-18). In seiner Komposition hält sich Carlone stark an den biblischen Text. Im Bildvordergrund zeigt er den in der linken Seite stehenden Christus mit Mandorla, dessen Gestus sowohl in Richtung Simon Petrus‘ – der als vom Ufer herbeieilender Erleuchteter in blauer Tunika, violetter Hose und goldenem Umhang präsentiert wird – als auch auf die im Profil dargestellte, in der rechten unteren Bildecke sitzende Figur in rot-grünem Gewand zeigt, die als der Bruder von Petrus, Andreas zu deuten ist. Die beiden Brüder sind durch ihre rote Kopfbedeckung, die sie als Fischer kennzeichnet, miteinander verbunden. In diesem Detail versteckt Carlone die Botschaft, dass Petrus, der seinen Fischerhut abgenommen hat und in der rechten Hand hält, sich bereits Jesus angeschlossen hat, während Andreas, der die rote Mütze weiterhin trägt, seine Berufung noch nicht erkannt hat. Dementsprechend bekundet Petrus in seiner Pose mit erhobener linker Hand und seinem Blick gen Himmel seine Illumination und Andreas seine Unbekümmertheit infolge seiner Unwissenheit. Auch wird der aufrecht laufende Petrus, dessen Mantel symbolisch im Wind weht, vom Licht getroffen, während sein Bruder, vom göttlichen Hauch unberührt, im schattigen Bereich des Bildes sitzt. Die Betonung der Ergebenheit Petri ist auf eine Erwähnung in der *Legenda Aurea* zurückzuführen:

[438] Ibid.

Nach dieser sei einer der Namen Petri Simon – dessen Bedeutung „der Gehorsame“ ist – da dieser dem ersten Ruf Christus gefolgt sei. Auch für die Darstellung Petrus‘ als Barfüßiger wie sein Bruder findet sich eine Erklärung bei Jakobus de Voragine: Dort heißt es weiterhin, der Name Petrus – der „der Erkennende“ oder „der die Schuhe auszieht“ bedeutet – gehe auf sein Erkennen Jesus‘ als Sohn Gottes und auf seine Worte „Siehe, wir haben alles verlassen und sind dir nachgefolgt“ (Mt19,27) zurück.

Bemerkenswert ist die Ausweitung der Fischermotive, die Carlone über das gesamte Bild verteilt. So sind hinter Jesus und vor einer Küstenlandschaft stehende Angler verschiedenen Alters, im Bildhintergrund mit Fischern beladene Boote und neben Andreas ein kleiner Junge, der ein Netz flickt, zu sehen. Dieses Beharren auf an die Seefahrt erinnernden Bildern ist einerseits auf die maritime Heimatstadt des Künstlers, andererseits auf die Fischersymbolik zurückzuführen. Das Boot bildet einen Verweis auf die spätere Verheißung und Schlüsselübergabe an Petrus, die Matthäus (16,18) beschreibt. Das Schiff Petri symbolisiert die Kirche und die Rolle des ersten Apostels als Begründer des Papsttums. Jakobus de Voragine erinnert an den Ursprung des Namens Petri, der diesem zuerst von Jesus gegeben ward: „Du bist Simon, der Sohn des Johannes, du sollst Kephas heißen, das bedeutet: Petrus, Fels“ (Joh1,42). Auch überliefert Jakobus de Voragine die Bibelstelle zur Prophezeiung Jesu, Petrus werde der Gründervater der Kirche, die mit der Schlüsselübergabe verbunden ist: „Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Pforten der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“ (Mt16,18). Eine Besonderheit bilden die im oberen Teil des Gemäldes dargestellten himmlischen Engelscharen, die aufgeregt von einer Wolkenschicht auf die irdische Szene blicken. Carlone nutzt dieses, in den Martyriumsdarstellungen als Verweis auf die himmlische Unterstützung und den guten Ausgang der Drangsal abgebildete Motiv zur Unterstreichung der Bedeutsamkeit der Episode und zur Verstärkung ihres feierlichen Charakters. In Carlones Werk treffen Caravaggismen auf Elemente des barocken Klassizismus. Ähnlich wie Domenichino[439] zeigt Carlone eine narrative Szene in akademischer Komposition. Beide Künstler bemächtigen sich des ausdrucksstarken und die Darstellung dominierenden Motivs der Christusfigur mit ausgestrecktem Arm und Fingerzeig, die Caravaggio für die *Berufung des Heiligen Matthäus*[440] gestaltete. Für das Fresko in San Siro greift Carlone auch auf

[439] 1625-28, Fresko, Rom, S. Andrea della Valle.
[440] 1599-1600, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

eine eigene Komposition zurück, die er zuvor für die Kirche S. Andrea della Porta[441] (Abb. 141) geschaffen hatte (vgl. Kap. 3.1.1.).

In der Apostelgeschichte (8,9-24) ist die Auseinandersetzung zwischen Petrus und seinem Namensvetter, dem Zauberer Simon, der versucht, von Ersterem die Gabe der Übertragung des Heiligen Geistes durch Handauflegung mit Geld zu erkaufen und von diesem abgewiesen und ob seiner Bitte missbilligt wurde, erwähnt. Die Kirchenväter sahen in Simon Magus den Archetypus des Häretikers. In den *Acta Petri* und den *Acta Pauli*, die in der *Legenda Aurea* überliefert sind, werden die Differenzen der Männer in Samaria auf einen detailliert und bildreich geschilderten Wettstreit in Rom ausgeweitet.[442] Petrus sei dem Magier Simon, der nach Rom ging, um sich dort als Gott feiern zu lassen, gefolgt und habe durch seine Predigten eine Vielzahl von Personen zum rechten Glauben bekehrt. Auch vier Beischläferinnen des Präfekten Agrippa habe Petrus für das Christentum gewonnen und dadurch den Zorn des Kaisers Nero auf sich gebracht. Der Herr sei Petrus erschienen und habe ihn von der Gefahr seitens Simons des Magiers und Neros unterrichtet und ihm zum Trost Paulus geschickt. Petrus habe erkannt, dass sein Ende gekommen war und Klemens zu seinem Nachfolger erklärt. Durch List habe sich indes der Magier die Gunst des Kaisers gesichert und nach langwährenden Auseinandersetzungen mit Petrus, der ihn stets bezwang, aber verschonte, sei er nach Rom zurückgekehrt und habe Nero überredet, das Volk vor dem Kapitol zu versammeln. Um eine Himmelfahrt zu simulieren, habe er sich von einem hohen Turm gestürzt und sei von Engeln Satans in die Luft getragen worden. Petrus aber habe Paulus geheißen, gen Himmel zu blicken und die Furien wurden im Namen des Herrn bezwungen, die daraufhin Simon Magus fallen ließen. Der Magier sei herabgestürzt und gestorben, woraufhin Nero, betrübt über den Verlust, die Apostel zum Tode verurteilt habe.

Gemäß der Schilderung in den neutestamentlichen Apokryphen zeigt Carlone Petrus mit erhobenem Zeigefinger, mit dem er die Kraft Gottes ins irdische Geschehen bringt und das Böse bezwingt. In einer vertikal gestauchten Komposition, welche die Dramatik des in der Höhe stattfindenden Spektakels verstärkt, lässt der Maler eine Vielzahl von Figuren agieren, die sich im schmalen Bildfeld drängen und ebenfalls zum beklemmenden Eindruck beitragen. Der in der Bildmitte platzierte Gestus des Petrus

[441] *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta; Vgl. Castelnovi 1987, S. 131.

[442] Poeschke, Joachim, Artikel *Simon Magus*, in: LCI, Bd. 4, Sp. 158.

dominiert den gesamten Bildaufbau. Er führt den Blick des Betrachters ins Bild und lenkt ihn zum dramatischen Moment, das sich in der oberen Bildhälfte abspielt. Ebenda stellt Carlone den augenblicklich eingesetzten Fall des Simon Magus dar, der, als ihn die durch Petrus vertriebenen drei Furien loslassen, kopfüber vom Firmament herabstürzt. Letztere weichen der göttlichen, durch Petrus übermittelten Energie und fliehen, die dunklen Wolken mit sich reißend, in alle Seiten davon. Im unteren, irdischen Teil des Bildes führen verschiedene Volksangehörige dem Betrachter diverse adäquate Reaktionen auf die Wundertat vor. Am linken vorderen Bildrand findet die von Carlone stets zur Spannungserzeugung eingesetzte Figur des seitlich durchs Bild rennenden Soldaten Platz. Petrus umringend, gestikulieren in der rechten Bildhälfte verschiedene Figuren mit aufgespannten Handflächen. Am rechten unteren Bildrand schmiegt sich ein Knabe an seine kniende Mutter, die ihren linken Arm erhoben hat, um ihr Kind vor der drohenden Gefahr des Herabstürzenden zu schützen. Unmittelbar hinter Petrus richtet auch der von Gott gesandte Paulus in rot-grüner Aufmachung seinen beunruhigten Blick gen Himmel. Weiter links eilt ein Jugendlicher herbei, dessen Kleider die Gewandfarben Paulus‘ widerspiegeln. Zahlreiche Assistenzfiguren am rechten Bildrand, darunter weitere Soldaten und Turbanträger, kommentieren das Geschehen gestikulierend und ihr Erstaunen sowie ihre Zweifel mittels variantenreicher Mimik kundtuend. Die Szene ist von beiden Seiten durch eine die Antike rezipierende Architektur gerahmt. Eine lebendig scheinende Marmorstatue im ästhetischen Kontrapost, die im Profil dargestellt, die Szene zur rechten Seite hin beschließt, bildet ein Trompe-l’oeil. Die an Plastiken, ionischen Säulen und weiterem Bauschmuck reiche Architektur und der angedeutete Obelisk im rechten Bildhintergrund verweisen auf den *Ager Vaticanus* und als Anachronismus, der auf die Konsequenz des Wirkens Petrus anspielt, auf den späteren Petersplatz. Der spitze Baukörper könnte weiterhin als Cestius-Pyramide, als Verweis auf den historischen Schauplatz, gedeutet werden. Bis auf einen an den linken Bildrand gerückten Jungen in blauer Toga und Nero, der erhöht zwischen zwei dem Kapitol angehörenden Säulen in Kolossalordnung thront, blickt das gesamte Bildpersonal auf den stürzenden Magier. Zur Charakteristik des Malers zählt die Dominanz der Farben Rot, Gold, und Himmelblau. Im monochromen Bildhintergrund hingegen ist, innerhalb des *capriccios*, ein zeitgenössischer Palast zu erblicken, vor welchem sich eine mit wenigen Pinselstrichen angedeutete, parallele Szene abspielt. Vage zu erkennen ist ein in Toga Gekleideter, der vor versammeltem Volk einem auf dem Boden Liegenden die Hand reicht, um diesem beim Aufstehen zu

helfen. Es könnte sich hierbei, einen weiteren Anachronismus bildend, um die zeitlich vorangehende Episode der Erweckung eines toten Jünglings durch Petrus handeln. Wie in der *Legenda Aurea* überliefert ist, war die wundersame Wiederbelebung Teil des Wettstreits zwischen Simon Magus und Simon Petrus. Der Legende nach, habe zuerst der Magier den Schein erweckt, den toten Jungen wieder zum Leben gebracht zu haben, woraufhin Petrus den Betrug des Zauberers aufdeckte und die tatsächliche Resurrektion des Jünglings mit Gottes Hilfe erwirkte.

Carlone nimmt in seinem Werk Bezug auf Domenichinos und Poussins Klassizismen wie auf Mattia Pretis hochformatige Vielfiguren-Kompositionen. Carlones Bild ist weiterhin den Versionen Francesco Vannis und Ludovico Carraccis[443] verwandt. Auch eine Radierung Jacques Callots[444], in welcher eine vergleichbare, scheinbar lebendige Statue am rechten Bildrand sowie eine ähnliche Mutter-Kind-Gruppe im rechten Vordergrund präsentiert werden, kommt als Vorbild für Carlones Komposition infrage. Das Motiv des sich dekorativ um den fallenden Körper schwingenden Tuchs verewigte Carlone auch in einer schnellen Rötelzeichnung[445] mit selbstbewussten Schraffuren (Abb. 373). Die einstige Zuschreibung der Zeichnung Carlones an Francesco Vanni liefert einen Hinweis auf die frühen toskanischen und römischen Einflüsse des Ersteren. Feyerabends[446] richtiger Verweis auf die Domenico Fiasella-Werkstatt im Hinblick auf die Autorschaft der Zeichnung sei an dieser Stelle als weiteres Argument für die Zuschreibung an G.B. Carlone, der dem, nach seinem Heimatort Il Sarzana genannten Künstler persönlich wie künstlerisch nahe stand, angeführt. Es sind jedoch vor allem die Schnelligkeit, mit welcher das Papier mit Schraffuren überzogen wurde, die harten Konturen und die teils auf geometrische Formen nach dem Vorbild Luca Cambiasos reduzierten Körper, die für die Autorenschaft Carlones sprechen, die zuerst Newcome[447] erkannte. Weiterhin ist die erste Skizzierung der Figuren mittels Konvexen und Konkaven beispielhaft für Giovanni Battista. Die Repoussoirfigur am rechten vorderen

[443] Ludovico Carracci (1555-1619), *Der Sturz des Simon Magus*, zwischen 1603 und 1605, Öl auf Leinwand, 342 x 265 cm, Neapel, Museo di Capodimonte; Francesco Vanni, 1603, Vatikan, S. Pietro.
[444] 1608/1611, Radierung, Washington D.C., National Gallery of Art.
[445] 1658, weißes Papier Rötel laviert, 296 x 207 mm, Aufschrift, unten links: „Carlone. Nella Chiesa St. Siro a Genova“ in Feder, oben rechts: „12“ in Feder, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1701, Provenienz: E.J. von Dalberg.
[446] Feyerabend, Gabriele, Katalogbeitrag Nr. 41, in: *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, mit einem Anhang *Genueser Zeichnungen in der Stiftung Kunsthaus Heylshof Worms*, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 81.
[447] Newcome, Mary, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Dies., *Disegni Genovesi. Dal XVI al XVIII Secolo*, Florenz 1989, S. 101.

Bildrand erinnert an die Soldaten in Rückenansicht Il Morazzones und führt zurück in den mailändischen Manierismus. Dass es sich bei dieser Zeichnung um ein erstes Festhalten von einzelnen Motiven handelt, macht der große Unterschied zum fertigen Werk *a fresco* deutlich. Letzterer beweist, dass die Zeichnung nicht nach dem Fresko entstanden sein kann, was die Zuschreibung an Carlone selbst weiterhin plausibel erscheinen lässt. Weniger nachvollziehbar ist die Entscheidung, die ausdrucksstarke Pose, die der Magier in der Zeichnung einnimmt, weder in die mit Ölfarben geschaffene Vorstudie noch ins Fresko zu übertragen und diesem in den finalen Werken stattdessen eine vergleichbar steife Haltung zu verleihen. Es sollte Francesco Solimena[448] sein, der eben dieses Motiv des rücklings mit ausgestreckten Gliedern und in Verkürzung gestalteten Fallenden in eine hochbarocke Komposition integrierte. Carlones Schule nutzte seine Invention weiterhin zur Darstellung des *Sturzes Phaetons*[449] (Abb. 369).

Eine zu Carlones Bozzetto *Der Sturz des Simon Magus* beinah identische Version (Abb. 399) ist, zusammen mit seinem Pendant, einer Variante der *Kreuzigung Petri*, Teil einer privaten Sammlung. [450] Diese Gemälde bilden aufgrund ihrer rechteckigen Form vermutlich keine Vorstudien für die ovalen und oktogonalen Fresken in S. Siro. Auch die nahezu identische Aufmachung der Darstellungen im Vergleich zu den Bozzetti und ihre ebenso akkurate Ausführung sprechen dafür, dass es sich bei diesen beiden Werken um Carlones Kopien seiner eigenen Arbeiten handelt. Eine Werkstattkopie ist angesichts der stilistischen Merkmale, die eine eindeutige Zuschreibung an G.B. Carlone ermöglichen, auszuschließen. Eine aufschlussreiche These zur Existenz der Variationen stellt Anna Orlando auf, die vermutet, die Gemälde seien als Reminiszenz an den Großauftrag in S. Siro zur Aufhängung in einer weiteren Residenz der Familie Pallavicini entstanden.[451] Es ist weiterhin möglich, dass diese zu Ehren des 1659 verstorbenen Ansaldo Pallavicini an Carlone in Auftrag gegeben wurden. Die Unterschiede zwischen den Variationen beschränken sich auf wenige farbliche Differenzen und auf die Gestaltung der Säulen des Portikus, die in der ersten Fassung kanneliert, in der zweiten Version hingegen glatt sind.[452]

---

[448] 1689-90, Fresko, Neapel, San Paolo Maggiore.

[449] Carlone Schule?, Giovanni Battista Merano?, Öl auf Leinwand, 90,5 x 119,8 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's, London, 16.12.1999, Versteigerungsnummer 199.

[450] *Der Sturz des Simon Magus*, um 1660, Öl auf Leinwand, 160 x 125 cm; *Kreuzigung Petri*, um 1660, Öl auf Leinwand, 160 x 125 cm, Privatsammlung, Provenienz: Boetto, Genua, 29.10.2010, Versteigerungsnr. 163.

[451] Orlando 2010, S. 78.

[452] Ibid.

Der Beschreibung in der *Legenda Aurea* nach, bekehrte Petrus die Ritter Processus und Martinianus, die daraufhin die Apostel aus dem Kerker entließen. Auf Bitten der Christengemeinde entschloss sich Petrus, Rom zu verlassen, doch erschien ihm vor dem Stadttor Christus und ließ ihn verstehen, dass er im Märtyrertod den Weg zu ihm finden werde. Als Petrus in die Stadt zurückkehrte, wurde er von den Truppen Neros erfasst und vor den Präfekten Agrippa gebracht. Als Fremder wurde Petrus zum Tod am Kreuz verurteilt, während Paulus, als römischer Bürger, enthauptet werden sollte. Auf seinen Wunsch hin, wurde Petrus mit dem Kopf nach unten gekreuzigt, da er sich als unwürdig empfand, denselben Tod wie Christus zu finden. Bei der Kreuzigung ließ der Herr die Gläubigen Engel mit Rosen- und Liliengirlanden, die zur Glorie Petri gekommen waren, sehen. Auch empfing Petrus ein Buch von Christus, aus welchem er während seiner Kreuzigung seine Lobpreisung Christi vorlas.

In Carlones Komposition ist der Moment festgehalten, da Petrus, dem apokryphen Text gemäß, mit zur Erde gerichtetem Haupt von den Knechten des römischen Kaisers ans Kreuz gebunden wird. Ähnlich der Version Guido Renis[453] umfasst ein im grünen Gewand gekleideter Henker von rechts den lediglich mit einem *Perizoma* bedeckten Leib Petri. Dem caravaggesken Realismus folgend, verbildlicht Carlone den Kraftakt der Schächer, die mit Mühe den Körper des Märtyrers mit einem Flaschenzug heben. Der den Arm Petrus an den Querbalken bindende Knecht erinnert an eine in der Version Il Guercinos[454] dargestellte Figur. Zu Gunsten der Dramatik verzichtet Carlone auf die Darstellung der Lesung Petri und führt hingegen dessen großes Leid vor Augen. Letzterer ist als ausgezehrter Greis verbildlicht, was seine irdische Marter betont, die in Kontrast zur himmlischen Sorglosigkeit, welche die Engel im oberen Bildteil versinnbildlichen, gesetzt wird. Die Verursacher der Pein stellt Carlone entsprechend negativ, mit hässlichen, groben Gesichtszügen dar. Ungleich der Beschreibung in der *Legenda Aurea*, ist Petrus der Einzige, der sich der Engel am Firmament gewahr ist, wie sein erhelltes Antlitz deutlich macht. Die Beobachter des Martyriums, die Carlone an den linken vorderen Bildrand platziert, scheinen von der Glorie unberührt zu bleiben. Die verschattete, unbekümmerte Repoussoirfigur in Rückansicht ähnelt jener, die der Maler zur Abbildung des geretteten Volkes im Gemälde *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres* (Abb. 248) nutzt. Lediglich der kleine christusähnliche Knabe im Schoß

[453] 1605, Rom, Pinacoteca Vaticana.
[454] Giovan Francesco Barbieri, gen. Il Guercino (1591-1666), 1619, Öl auf Leinwand, 320 x 193 cm, Modena, Galleria Estense, Inv. 466.

seiner Mutter, am linken Rand deutet gen Himmel, während im linken Bildhintergrund ein trompetenblasender Reiter auf weißem Schimmel als Verkünder jenes Heils, das im Äther in Form der Engelscharen erscheint, gedeutet werden kann. Letztere Figur würde, dieser Interpretation entsprechend, den Gegenpart zum Soldaten am rechten Bildrand in schwarzer Rüstung auf dunklem Pferd bilden, der die gottesunwürdigen Widersacher Petri repräsentiert. Vor diesem schwingt ein Soldat die rote Fahne des Martyriums. Zudem hält er weitere päpstliche Insignien, wie den Krummstab und Prozessionsstangen. Carlones Bild offenbart jenes „Bemühen um historische Authentizität, welche die Tradition der Christengemeinde in Rom hervorhebt“[455]. Den *Acta Petri* nach, wurde Petrus „Apud palatium neronianum iuxta obeliscum inter duas metas“ gekreuzigt. Demgemäß wählt Carlone für seine rahmende Architektur zwei Bauten zwischen der *Meta Romuli* und der *Meta Remi*. Das Gebäude am linken oberen Bildrand ist demnach als Tempel Neros zu deuten, während im Bildhintergrund der *Terebinthus Neronis* oder das Mausoleum des Kaisers Hadrian abgebildet ist. Wie Michelangelo[456] rückt Carlone die Kreuzigung an den vorderen Bildrand und somit nah an den Betrachter. Auch erinnert er wie sein römisches Vorbild mit dem ausgegrabenen Loch an den vermuteten historischen Schauplatz der Kreuzigung auf dem Montorio-Hügel. Ein göttlicher Schein, der vom Himmel herabfällt, hüllt die Szene in einen dunstigen Schimmer und mildert die caravaggeske Modellierung der Körper ab. In der Kirche San Siro dient das Thema als Modell der *Imitatio Christi* der Apostel. Das Fresko gegenreformatorischen Sujets reiht sich in das ikonographische Programm der Kirche, das der Glorifizierung des Papsttums und der kirchlichen Missionierung dient. Dementsprechend positioniert Carlone das Motiv eines Ankers zentral im Bildvordergrund. Das Papst-Attribut verweist als Symbol für die Beständigkeit und die Hoffnung auf das von Petrus begründete Pontifikalamt sowie auf die apokryphen Petrusbriefe. Der Apostel soll seinem Nachfolger Klemens von Rom in einem Brief geheißen haben, das Schiff, womit die Kirche gemeint ist, in den Hafen zu bringen.

In Portalnähe (Abb. 316-317) setzte Carlone *Die Drei christlichen Tugenden, Glaube (fides), Liebe (caritas), Hoffnung (spes),* über die Kragsteine des Mittelschiffes die Figuren der *Propheten* (Abb. 310-315) und die acht *Seligpreisungen* Jesu nach Matthäus (Mt 5,3-12) in die Laibungen der Gewölbekappen (Abb. 302-309).[457] Letztere

[455] Poeschel 2011, S. 199.
[456] Michelangelo Buonarroti, *Kreuzigung Petri*, 1546-50, Fresko, 625 x 662 cm, Vatikan, Palazzi Pontifici, Cappella Paolina.
[457] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 182.

erinnern an die caritative Funktion des Ordens. Teilweise ist eine Divergenz der illusionistischen Malerei Brozzis zu den autonomen, in sich geschlossenen Gemälden G.B. Carlones ersichtlich.[458] Gavazza schildert Carlones Schwierigkeiten mit der perspektivischen Malerei, die in San Siro besonders durch den unmittelbaren Vergleich mit den Arbeiten Paolo Brozzis zum Vorschein treten. Auch sie erklärt die mit Carlones „ritorno alla tradizione" einhergehenden Probleme, mit der eindeutigen Entscheidung des Künstlers, sich auf Zeitlichkeit und den Ausdruck der Figuren zu konzentrieren und weniger Wert auf die räumliche Darstellung zu legen.[459] Die Zweidimensionalität der Bozzetti wird ungefiltert auf die Wandflächen übertragen.[460] Wie bereits in den Fresken des Palazzo Ducale wird auch in San Siro die Farbgebung über die perspektivische Gestaltung gestellt.[461] Die drei Ausnahmen bilden die später entstandenen Fresken, der in Verkürzung gestaltete *Triumph des Kreuzes* (Abb. 421) in der Kuppelkappe, die *Krönung Mariens* (Abb. 422) in der Laterne und die *Glorie des Heiligen Syrus* (Abb. 405) im Gewölbe des Presbyteriums. Die Fresken wurden von Pater Claudio Spinola am 18. August 1661 in Auftrag gegeben[462] und nehmen zugleich auf das Wappen seines Ordens und auf das wichtigste Anliegen der Theatiner, die Mission, Bezug. Im Tambour der Kuppel erinnert die goldene Inschrift „DEO OMNIPOTENTI MAXIMO BEATAE MARIAE VIRGINI SS. APOSTOLIS AC D. SYRO AN. D. MDCLXII DICABAT CLAUDIUS SPINULA" an den Vertrag zwischen den Theatinern und Claudio Spinola, der weiterhin durch einen Eintrag Savonarolas bestätigt ist. Für die Freskierung der Kuppel erhielt Carlone 12.000 Lire. Den Inventaren ist zu entnehmen, dass Carlone bis 1676 mit der Ausgestaltung der Kuppel beschäftigt war.[463] Bartoletti weist auf die klare Anlehnung an die Lösungen Giovanni Carlones in der Kirche Il Gesù in Genua und Andrea Ansaldos in der Santissima Annunziata hin.[464] Drei Bozzetti haben bereits diese einzigartige Ikonographie inne. Ein *modello*[465] für das Fresko der Kuppelkappe befindet sich in einer Privatsammlung (Abb. 406). Eine weitestgehend monochrom gestaltete Stadtansicht im unteren Teil des Bildes verbindet das Dargestellte mit der Heimatstadt

[458] Ibid.
[459] Gavazza 1989, S. 77.
[460] Gavazza 1989, S. 78.
[461] Ibid., S. 79.
[462] Die Fresken der Kuppel wurden nach einem Blitzeinschlag im Jahr 1681 und den Bombardements der Franzosen von 1684 beschädigt und im Jahr 1761 von Giovanni Battista Chiappe restauriert und teilweise neu gemalt, Gavazza 1989, S. 235, Anm. 72.
[463] Boggero 1978-1979, S. 153.
[464] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 183.
[465] *Heiligentriumph mit Vedute der Stadt Genua*, 1661, Öl auf Leinwand, 115 x 194 cm, Privatsammlung, publiziert in: Orlando 2010, S. 79.

des Malers. Carlone zeigt Genuas Symbol, den Leuchtturm und das sich in Richtung *Ponente* erstreckende Gebirgsufer der Hafenstadt.[466] Spielerisch verweist Carlone mit der Ausführung der Vedute als Grisaille auf die naturgetreue Wiedergabe eines Panoramas auf eine entfernte, sphärisch mit dem Horizont verschmelzende Stadt. Im Bildvordergrund hat sich auf einem horizontalen, von Putten begleiteten Wolkengebilde eine Vielzahl von neutestamentlichen Heiligen und Figuren des Alten Testaments versammelt. Wie in seinen zahlreichen Darstellungen von Engelschören, lässt der Künstler auch in dieser Komposition in Berücksichtigung der *copia* und *varietà* seine Figuren verschiedenste Posen ausführen, die aus diversen Blickwinkeln gezeigt sind. Orlando erkennt den dekorativen Charakter dieses Motivs mit der „girlandenartigen" Anordnung der Wolken.[467] Die Komposition bildet einen der seltenen Versuche Carlones zur perspektivischen Wandmalerei. Dieser ist auf die Konkurrenz zurückzuführen, in welcher Carlone in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Genua und so auch in der Kirche S. Siro mit Domenico Piola stand. Auch der schmückende Zweck des Freskos entspricht der Annäherung Carlones an die hochbarocken Glorien, in welchen das prunkvolle Ornament ins Zentrum des Bildes gerückt ist und fast zum alleinigen Gegenstand wird.

Der Bedeutungsgehalt der Darstellung offenbart sich lediglich im Fresko, in welchem der Grund des Symposiums der Heiligen, das Motiv des Kreuzes, über diesen erscheint. Die Schnelligkeit der Ausführung zeigt sich im extremen *pentimento* am Kopf des knienden Bischofs in der Bildmitte[468], das quasi als Stilmittel des Künstlers fungiert, da es sich in die Darbietung von Transitionen zwischen Körperlichkeit und Immaterialität einbettet, die Carlone mittels eines vollendeten *sfumato* erreicht. Der Skizzierstil gehört wie die zugleich leichte Deutbarkeit des Figurenpersonals zu den unverkennbaren Ausdrucksmitteln des Künstlers. Ähnlich wie im zentralen Fresko der Annunziata *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria* (Abb. 71) versucht Carlone auch in diesem Werk eine Synthese des Alten und Neuen Testaments zu verbildlichen. Überdies verbindet die beiden Kompositionen ein Streben Carlones nach inhaltlicher wie formaler Ganzheit, Einheit und Mustergültigkeit. Die harmonische Anordnung der symbolträchtigen Figuren in Allumsicht favorisiert den öffentlichen und allgemeingültigen Charakter des Werks. Die Reihenfolge der mit ihren Attributen gekennzeichneten Figuren im Vordergrund verläuft in Leserichtung in folgender Weise:

[466] Orlando 2010, S. 79.
[467] Ibid, S. 80.
[468] Ibid.

Am linken Bildrand erscheinen Adam und Eva in weißen Leinentüchern, gefolgt von Abraham im leuchtend roten Gewand und Isaak, der an einem angedeuteten Brandaltar lehnt, Petrus in blauer Tunika und mit Schlüssel, über diesem Johannes der Täufer, neben welchem, rechts, Moses mit Strahlenhörnern, die Gesetzestafeln haltend, zu erkennen ist.[469] Unter Letzterem ist nicht der Heilige Dominikus, wie Orlando vermutet, sondern Katejan von Thiene, zu dessen Rechten ein Engel das Attribut des Heiligen, einen Lilienstengel haltend, zu sehen. Ihm gegenüber steht der Heilige Syrus, der als Bischof dargestellt ist. Den Abschluss bildet die Figur des Heiligen Georg mit Fahne am rechten Bildrand. Zahlreiche Assistenzfiguren, die nicht eindeutig gekennzeichnet sind, tragen zur Figurenfülle bei. Alle stilistischen Merkmale und das Ingenium des Künstlers, das sich vor allem in der maximalen Lebendigkeit und Dynamik der Motive äußert, zeigen sich weiterhin in den zahlreichen Details der beiden weiteren Bozzetti zum Kuppelfresko, die ihren Platz in den Musei di Strada Nuova[470] gefunden haben (Abb. 407-411; 412-419). Die Protagonisten in der *Heiligenglorie*, die Jacobson[471] dem erstgeborenen Sohn G.B. Carlones, Andrea Carlone, zuschrieb, sind als Franziskus von Assisi, Katharina von Alexandria als Königstochter mit Schwert und zerbrochenem Rad, sowie Apollonia mit ihrem Attribut, der Zange (408) und Maria Magdalena mit offenem Haar zu deuten.

Auch die *inventio* zum Werk *Die Glorie des Heiligen Syrus von Genua* ist durch eine Vorstudie (Abb. 404) dokumentiert, die in der Galleria Nazionale della Liguria di Palazzo Spinola aufbewahrt ist.[472] Ungleich der Bozzetti für das Mittelschiff, die sich seit Anbeginn in der Residenz Ansaldo Pallavicinis befanden, kam dieses Ölgemälde erst im Jahr 1824 in den auch Palazzo di Pellicceria genannten Palast, den Giacomo Spinola in eben jenem Jahr geerbt hatte und in welchen er seine Kunstsammlung aus

---

[469] Ibid.

[470] *Heiligenglorie*, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes*, 1661, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640; *Musizierende Engel*, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes*, 1661, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641; Provenienz: Den Museumsakten Nr. 103 und 234 ist zu entnehmen, dass sich die beiden Bozzetti in der Sammlung der Casa Piola (Genua, Salita Leonardo 18) befanden, 1913 in den Besitz der Kommune Genua gelangten und zwischenzeitlich in der Villa Durazzo Pallavicini in Pegli aufbewahrt wurden, bevor sie 1948 in den Palazzo Bianco gebracht wurden.

[471] Jacobson, Emil, *Le Gallerie del Palazzo Bianco*, in: „Archivio storico dell'arte", Serie Seconda, II (1896), S. 108: „Il quadro di Giovanni Andrea Carlone rappresenta Maria fra le nubi: più in basso dei santi in orazione. Il dipinto, riccamente popolato da angioletti, è piuttosto confuso nella fattura, ma il colorito porta la schietta impronta genovese. I toni ardenti e rossicci della carnagione risaltano fortemente.

[472] Ca. 1661, Öl auf Leinwand, 74,5 x 53 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 125.

seinem vorherigen Wohnsitz in der Via Luccoli überführte.[473] In der *Descrizione della città di Genova* ist es als „bozzetto di San Siro del Carlone“ im Jahr 1818 in dieser Pinakothek befindlich dokumentiert.[474] Zuvor war es Teil der Sammlung des Vaters Giacomos, Francesco Maria Spinolas.[475] Das Werk, das Pesenti[476] nach, im Zuge der von Claudio Spinola 1661 in Auftrag gegebenen Arbeiten in der „Nave di mezzo della Chiesa“ [477] entstand, sieht Boggero[478] hingegen als eines der ersten Werke, die Carlone in der Kirche San Siro schuf. Angesichts des oben aufgeführten Eintrags aus den Annalen, der sich ausschließlich anhand dieses Freskos erklären lässt und der stilistischen Reife, die das Werk aufweist, scheint die Hypothese Pesentis plausibel. Auch der gesteigerte Illusionismus wird erst durch die Datierung der Arbeit in die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts nachvollziehbar. Weiterhin spricht die Ähnlichkeit mit Carlones Komposition *Immaculata mit den Schutzheiligen Genuas* (Abb. 464), die dieser zur Mitte der sechziger Jahre für die Fassade des Albergo dei Poveri schuf, für die Datierung der *Glorie des Heiligen Syrus* in eben jene Jahre.

Ein zentrales, pyramidenförmiges Wolkengebilde, das von Engeln in die Lüfte getragen wird, dominiert die Komposition. Auf einer anderen Wolkenschicht im unteren Bildteil haben weitere Engel platzgenommen und begleiten die Verklärung musikalisch. Die Darstellung der musizierenden Engel verweist, wie bereits die Fresken in der Kirche der Santissima Annunziata, auf die nachtridentinische Liturgie, die verstärkt von der Musik zum Anrühren der Seele Gebrauch machte. Die formale Weiterentwicklung offenbart sich im Vergleich des Engels im linken Bildvordergrund mit jener ähnlichen Figur, die Carlone zuvor ans Deckengewölbe der Kapelle des Palazzo Ducale malte (Abb. 250). Weiterhin zeigt sich die Verwandtschaft des Freskos *Die Glorie des Heiligen Syrus* und des zugehörigen Bozzettos mit den Arbeiten, die Carlone in der Kuppel von San Siro ausführte, im vergleichbaren *sfumato*, durch welches Carlone die naturalistische Verbildlichung sphärischer Höhen erreicht und der Eindruck erweckt wird, die Motive würden zu einem Ganzen verschmelzen. Auch die Pastellfarben, die Carlone zur Gestaltung des Bildhintergrunds gebraucht, finden sich in eben jenen Werken wieder,

---

[473] Dagnino, Anna, *Giovanni Battista Carlone*, in: *Genova nell'Età Barocca*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Ezia Gavazza/ Giovanna Rotondi Terminiello (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992, S. 122.

[474] *Descrizione della città di Genova da un Anonimo del 1818*, hrsg. v. Ennio u F. Poleggi, Genua 1969, S. 318, zitiert nach: Dagnino 1992, S. 123.

[475] Dagnino 1992, S. 123.

[476] Pesenti 1986, S. 147-148, 158.

[477] *Annali Della Casa…*, S. 428, zitiert nach: Boggero 1978-1979, S. 153.

[478] Boggero 1978-1979, S. 149.

die der Maler im Auftrag Claudio Spinolas ausführte. Im Zusammenhang mit den illusionistischen Bildmitteln, die Carlone in diesen Fresken verwendet, sei auf eine bemerkenswerte Information verwiesen, die Labò[479] einer Biographie Pierre Pugets[480] entnimmt. Dieser Angabe zufolge, habe Carlone mithilfe seines französischen Freundes den Auftrag zur Ausgestaltung der Kuppel erhalten und damit im Wettbewerb Domenico Piola ausgestochen, der sich zuvor die Zusammenarbeit mit Paolo Brozzi gesichert haben soll. Angesichts der Seltenheit perspektivischer Bildmittel in Carlones Œuvre und des plötzlichen Eintretens dieser dreidimensionalen Wirkung, könnte die Korrektheit dieser Auskunft vermutet werden. Für diese These spricht weiterhin die Auftragserteilung an Pierre Puget zur Errichtung des Hauptaltars, die wahrscheinlich durch die Vermittlung Carlones, seines Agenten, zustande gekommen war. Labò vermutet den Eingriff Pugets in der illusionistischen Architektur im Tambour.[481]

Die Figur des *Heiligen Georg*, die jener des *Mars* im Palazzo Negrone (Abb. 217; 228) ähnelt, verdeutlicht hingegen, wie der Künstler sein festes Figurenrepertoire in unveränderter Weise für mythologische wie religiöse Themen verwendete.[482] Der mehrmalige Gebrauch derselben Motive bestärkt Gavazza in der Annahme, Carlone habe seine vorgefertigten Kartons zur Übertragung der Bozzetti auf den Putz mehrfach genutzt. Aufgrund der vielen Aufträge an Carlone hypothetisiert sie gar ein Delegieren einiger Ausführungen an Werkstattmitarbeiter. Einige Details der *Seligpreisungen* in den sechs suggerierten Apsiden in Form von Baldachinen über den Obergaden deuten auf die Kollaboration von Lehrlingen hin, so Gavazza. So vermutet sie in der *Reinheit des Herzens* (Abb. 307), der *Friedfertigkeit* (Abb. 302) und in der Personifikation der *Seligen, „die da geistlich arm sind"* (Mt 5, 1-12; Abb. 306) sowie in einigen der *Propheten* eine Mitarbeit der Werkstatt. [483] In den Personifikationen der christlichen Tugenden, der *Glaube*, *Liebe*, *Hoffnung* (Abb. 316) nahe des Portals greift Carlone auf seine kompositorische Lösung, die dieser im Deckenfresko des Palazzo Negrone gefunden hat, zurück. Es ist bezeichnend, dass Giovanni Battista die Szenen, die er in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts in beiden Armen des Querschiffes malte, erneut im Stil der *quadri riportati* konzipierte. Sie bezeugen die narrative

[479] Labò, Mario, *San Siro*, Genua 1943, S. 53.; Boggero 1978-1979, S. 159, Anm. 29.
[480] Bougerel, J., *Mémoires pour servier à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, Paris 1752, S. 20.
[481] Labò 1943, S. 53; Boggero 1978-1979, S. 159, Anm. 29.
[482] Gavazza 1989, S. 78.
[483] Gavazza 1989, S. 79.

Herangehensweise des Künstlers und sein Beharren auf der Wirkmacht seiner Bilder mittels einer starken Mimik und Gestik der Figuren, die sich besonders in den späten Jahren seines Schaffens so deutlich von der lieblichen, illusionistischen, ornamentalen und dekorativen Malerei seiner Künstler-Zeitgenossen unterscheiden. Auch Bartoletti fasst die Prinzipien Carlones zusammen, denen dieser Zeit seines Schaffens treu bleibt, die er zum Höhepunkt seiner Aktivität zur künstlerischen Vollendung bringt und die jedoch zum Ende seines Wirkens stagnieren: „[…] varietà comatica, […] diverse attidutini e [.] espressioni die volti dei personaggi, [.] tornitura plastica e chiaroscurale delle forme.“[484] Unerbittlich erscheint in diesem Zusammenhang der Vergleich von Giovanni Battistas Arbeiten, die dieser in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre im rechten Seitenschiff schuf, mit den festlichen Glorien der Künstler Domenico Piola und Gregorio de Ferrari in den Gewölben der Seitenschiffe, so Bartoletti.[485] Doch zeigen diese späten Werke Carlones zugleich ein höchstes Maß an Psychologisierung der dargestellten Charaktere.

Die Gewölbe zeigen *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten* (Abb. 581-586), *Muttergottes mit Johannes dem Täufer und der Heiligen Rosa von Lima* (Abb. 587-589) und die *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena* (Abb. 590-594). Im letztgenannten Fresko findet sich wie in seinem zugehörigen *modello*[486] (Abb. 596) der Verweis auf die Anbetung des Kruzifixes sowie auf die Eucharistie, die zuletzt die einzige Nahrungsquelle der Jungfrau des Dominikanerordens bildete. Die Fresken werden von einer Vielzahl glorifizierender und musizierender oder liturgische Geräte und Märtyrer-Symbole präsentierender Engel in den Zwickeln begleitet (Abb. 589; 592-593). Carlones Charaktere übermitteln durch ihre Emotionalität und Dynamik eine göttliche Energie. Die Reife des Malers drückt sich insbesondere in der Kühnheit aus, den Engelsfiguren teils ein höchst liebliches, teils aber karikatureskes, gar verwegenes Äußeres zu verleihen. Zahlreiche allegorische Frauenfiguren zieren die Gurtbögen. In den kleinformatigen Fresken der angrenzenden Seitenkapelle der Familie Centurione zeigt Carlone weiterhin die *Ekstase der Heiligen Katharina von Siena* (Abb. 598) und wie Katharina von Siena einem Armen das Kruzifix überreicht, das sie während ihrer Entzückung von Christus empfangen hatte

[484] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 184.
[485] Ibid.
[486] *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*, um 1675, Öl auf Leinwand, 123 x 97 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Rom, 4. Dezember 2001, Auktionsnummer 1159, Versteigerungsnummer 246; Für das Fresko entscheidet sich Carlone, die *Imitatio Christi* der Heiligen zu betonen, indem er sie die von ihr erwählte Dornenkrone tragen lässt.

(Abb. 599) sowie zuletzt wie Christus ihr erschien, ihr die Wahl zwischen einer weltlichen Krone und der Dornenkrone ließ und sie sich für die *Imitatio Christi* entschied (Abb. 600). Die *Musizierenden Engel* der Cappella di San Giovanni Battista e San Nicola sind hingegen Carlone ab- und stattdessen seiner Schule oder Domenico Fiasella zuzuschreiben.

Magnani schildert, wie Carlone die profane Allegorie umwandelt und an die Bedürfnisse der christlichen Didaktik anpasst. Die Kunst der Emblematik wird auf die Malerei übertragen und zugleich einem größeren Publikum zugänglich gemacht. So erhalten die religiösen Bilder einen quasi emblematischen Charakter, aber zugleich eine leicht verständliche Interpretierbarkeit. Die intellektuelle Kryptologie wird in eine für das Volk begreifbare Symbolik übersetzt. Die Allegorien erhalten eine erklärende Funktion. Der ursprünglich konzeptistische Gedanke des Hoheitszeichens wird nun für die feierliche Darstellung christlicher Werte genutzt. So stehen Carlones Figuren in den *Seligpreisungen*, die in Form von Allegorien dargestellt sind, für sich, sind räumlich von den narrativen *quadri riportati* getrennt und unterstützen doch zugleich deren Deutbarkeit. Die dekorative Festlichkeit, die in Genua zuerst durch Domenico Piola Einklang fand und zu seiner alleinigen Aufgabe wurde, war bei Carlone nur ein schmückender Zusatz, ein Beiwerk zum barocken *genus grande*. Sie verstärkt die Überzeugungskraft der Bilder und soll das Auge des Betrachters erfreuen, jedoch nicht von der Aussage ablenken. Auch Magnani bezeichnet die von der *bottega* Carlone entwickelte Technik als Persuasion und erinnert stets an deren rhetorischen Charakter, wenn er sie mit den Worten des Theatiners Paolo Aresi vergleicht, der in Nachfolge Aristoteles', Ciceros und des Heiligen Augustinus die Kunst der Predigt darlegt. [487] Die Fresken nehmen die pädagogische Funktion der Predigten an. Carlones Verbindung von „didaktischer Erzählung, Allegorie und Zelebration" steuert auf eine „arte del dire" hin, die ein „esser udito fruttosamente, e non senza convenevole diletto" zum Ziel hat.[488]

Die beiden Episoden aus der Legende des Heiligen Kreuzes, *Konstantins Kreuzesvision* (Abb. 632) und *Der Kaiser Heraklios trägt das Heilige Kreuz in Jerusalem auf seinen Schultern* (Abb. 633), im Querschiff folgen den Kompositionsschemen des 16. Jahrhunderts. Das Thema spiegelt die gegenreformatorische Aufgabe der Regularkleriker wider. „Im Zuge der Religionskonflikte bekam das Thema des Sieges

[487] Magnani 1990, S. 316-317.

[488] Aresi, Paolo, *Arte di predicar bene, nella qual, oltre a'precetti de' retori a questo proposito applicati, si danno nuove regole per esser'ordinantamente una predica per arricchirla di concetti, per ispiegarla conuenevolmente, e per recitarla con decoro…*, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni, Venedig 1611, S. 45.

des christlichen Kaisers über die Andersgläubigen eine neue Brisanz […]", so Poeschel.[489] Flankiert werden die beiden Szenen von den *Vier Kardinaltugenden*, *Konstantin* von der *Gerechtigkeit* (*iustitia*) und der *Tapferkeit* (*fortitudo*), *Heraklios* von der *Klugheit* (*prudentia*) und der *Mäßigkeit* (*temperantia*).

Gavazza konnte zeigen, wie das gesamte Freskenprogramm der Kirche auf der Ideologie basiert, die *Die drei christlichen Tugenden* (Abb. 316) personifizieren. Die Spiritualität der Theatiner ist in den Worten des Heiligen Andreas Avellino konzentriert: „Premieramente per la parola d'Iddio s'illumina l'intelletto, e s'acquista la fede […] Dalla parola d'Iddio, humilmente letta, ò udita nasce la speranza […] Dalla parola d'Iddio nasce ancora la carità.".[490] Die dargestellten Episoden des Alten und Neuen Testaments unterliegen dem ikonographischen Gerüst dieser Tugenden und ordnen sich nach folgendem dreiteiligen Schema: Der *Fides* folgend und diese feiernd, reihen sich entlang der Mitte des Gewölbes die Szenen *Die Berufung des Heiligen Petrus*, *Die Kreuzigung Petri* und *Der Sturz des Simon Magus* (Abb. 374-377). Der Heilige Kajetan von Thiene baute seine Theorie zum Christlichen Glauben u.a. auf der Figur des Petrus auf, so Gavazza. In der Glorifizierung des ersten Apostels erkennt sie auch den Bezug zur ehemaligen Kirche Dodici Apostoli, auf deren Grundsteinen San Siro errichtet wurde.[491] An die Allegorien der *Caritas* und der *Spes* reihen sich die Darstellungen der *Acht Seligpreisungen* (Abb. 302-309). Die Abfolge der Motive, die vom Matthäusevangelium abweicht, findet Gavazza in einer theoretischen Schrift des Heiligen Andreas Avellino.[492] Sie erklärt die Reihenfolge der Seligpreisungen in San Siro sowohl anhand dieser konkreten Ordensdidaktik, als auch anhand der Liturgie der Theatiner. Diese ist auf dem Prinzip der *vita activa*, die die Theatiner in der Nächstenliebe und mit der Spendung der Sakramente vorleben und der *vita contemplativa*, die sie innerhalb der Ordensgemeinschaft führen und die der Hoffnung gewidmet ist, aufgebaut. Demnach sind *Die Friedfertigen* (*pacifici*, Abb. 302), die *Die da Leid tragen* (*qui lugent* Abb. 304), *Die um Gerechtigkeit willen Verfolgten* (*qui persecutionem patiuntur propter iustitiam* Abb. 305) und die, *Die geistlich arm sind* (*pauperes spiritu* Abb. 306) in San Siro auch kompositorisch an die *Speranza* gebunden, während die, *Die reinen Herzens sind* (*mundo corde* Abb. 307), *Die*

[489] Poeschel 2011, S. 256.
[490] *Opere varie composte dal glorioso S. Andrea Avellino Chierico regolare divisi in cinque tomi e date alla luce dai P.P. Chierici regolari di San Paolo Maggiore di Napoli*, Neapel 1733, Bd. II, *Esposizione sopra i Otto Beatitudini*, S. 279-280, zitiert nach: Gavazza 1989, S. 379.
[491] Gavazza 1989, S. 379.
[492] Ibid.

Barmherzigen (*misericordes* Abb. 308), *Die Sanftmütigen* (*mites* Abb. 303) und die, *Die da hungert und dürstet nach Gerechtigkeit* (*qui esuriunt et sitiunt iustitiam* Abb. 309) in Beziehung zur *Caritas* gesetzt werden.[493]

Die Zeugenschaft des Alten Testaments, die in den sechs Figuren der Propheten *Jesaja* (Abb. 310), *Jeremia* (Abb. 312), *Ezechiel*[494] (Abb. 313), *Daniel* (Abb. 314) und der Könige *David* (Abb. 315) und *Salomon*[495] (Abb. 311) personifiziert ist, welche die Lünetten mit den Seligpreisungen miteinander verbinden, funktioniert als Fundament des Neuen Testaments, das wiederum durch die *Vier Evangelisten* in der Vierung repräsentiert wird.[496] *Johannes* (Abb. 402) und *Lukas* (Abb. 403) – bzw. Engel für *Matthäus* (Abb. 401) und *Markus* (Abb. 400) – präsentieren als Inschrift jeweils die Anfänge ihres Evangeliums.[497]

Im Hintergrund der *Drei christlichen Tugenden* ist die *Gefangennahme Christi* (Abb. 316-317) skizziert, die den Beginn der Passion, der Erlösung und der Mission der Apostel darstellt. Von größter Bedeutung ist die Glorifizierung des Heiligen Kreuzes. Die Abbildung des Emblems des Theatinerordens ist in der Kirche omnipräsent. Die Lobpreisung des Kreuzes zieht sich durch das gesamte von G.B. Carlone erschaffene Freskenprogramm. Sie wird in den Gewölbefresken des Mittelschiffes, in der *Kreuzigung Petri* angedeutet, geschieht in der *Vision Konstantins*, in *Heraklios' Tragen des Kreuzes* sowie in der *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena* und gipfelt in der Kuppel, in welcher sich alle Heiligen unter dem Heiligen Kreuz versammelt haben, um diesem zu huldigen.[498]

---

[493] Ibid.

[494] *Die Auferweckungsvision des Propheten Ezechiel* (250 x 182 cm, Pegli (Genua), Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Marziano, Provenienz: Genua, Oratorio Morte e Orazione di S. Sabina; Abb. 211) zeigt Carlone als Ölgemälde im ehemaligen Oratorio della Morte e Orazione di S. Sabina; Vgl. Capurro, Rita, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/295728 (CEI 5910042a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Battista Carlone).

[495] Gavazza (1989, S. 386-387, Anm. 9) identifiziert die Propheten anhand ihrer Attribute und Inschriften wie folgt: Jesaja durch das Attribut der Säge, David durch die Harfe, Ezechiel anhand der Inschrift „Iustitia Iusti (su) per eum erit" (Ezechiel 18,20), Jeremias anhand der Inschrift „Et dabo tibi animam tuam in salutem" (Jeremia 45,5), Salomon durch die Inschrift „Et iuxta opera (manuum suarum) retribuetur ei" (Proverb 12,14), Daniel anhand seiner jugendlichen Physiognomie und dem Attribut des Löwen.

[496] Gavazza 1989, S. 379.

[497] Markus: „Initium/ Evang(elii)/ Jesu/ xpi (Christi)/ filii dei."; Lukas (1,26-27): „(In mense autem sexto) Missus est/ Angelus/ Gabriel/ a Deo/ (in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth) ad Mariam/ Virgines…"; Johannes: „In princi-/-pio/ erat/ verbum/ et/ verbum/ erat/ apud/ Deum/ et Deus (erat verbum)."; Matthäus: „Liber/ Generationis/ Jesu/ XPI (Christi, filii David, filii Abraham)."

[498] Boggero 1978-1979, S. 156.

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine

Parallel zur Ansiedlung des Karmeliterordens in Genua, entsteht zur Mitte des 13. Jahrhunderts im, aufgrund seiner agrarischen Nutzung „Terriccio“ genannten, Viertel zwischen dell'Olivella und del Guastato die Kirche Nostra Signora del Carmine als Teil eines Konvents. [499] Ratti präzisiert diese Information unter Angabe der Namen der Ordensbrüder und ihres Beweggrundes zur Übersiedlung – nämlich ihrer Vertreibung durch die Muslime aus dem Heiligen Land:

„[…] Chiesa e Convento di S. Maria del Carmine, fondato l'anno 1262. da i PP. FF. Stefano Priore, Tommaso Gualtero, Rainero Martino, ed Alberto Religiosi dell' Ordine Carmelitano, venuti due anni prima in Genova dalle parti orientali, per essere stati colà invasi, e distrutti da' Turchi i loro Conventi[…].“[500]

Nach der Überwindung der schwerwiegenden Krise des Ordens mit der Abspaltung der Discalceaten von den Beschuhten Karmeliten im 16. Jahrhundert, feierte der Orden in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Genua die Auffindung einer Abschrift der Papstbulle Johannes' XXII. von 1322, der sogenannten „Bulla Sabbatina“, die im Jahr 1680 im „Speculum Carmelitanum“ von Daniel A Virgine Maria in Antwerpen gedruckt und mit welcher die Gründung des Ordens durch Elias und Elisäus sowie die Legende um das Skapulier der Heiligen Jungfrau attestiert werden sollte.[501] Magnani interpretiert die plötzliche, rege Auftragserteilung zur bildlichen Untermauerung der Ordenstradition um 1678 auch als Reaktion der Karmeliten auf die kritische Hagiographie der Bollandisten und deren Anzweiflung der karmelitischen Entstehungslegenden in den Acta Sanctorum von 1675.[502] Es sind Giovanni Battista Carlone und dessen Sohn Andrea Carlone, an die zahlreiche Aufträge fallen, welche die ganze Bandbreite der Bildtradition des Ordens, insbesondere jener des Zweiges der Beschuhten Karmeliter, vor Augen führen. Auf großformatigen Ölgemälden werden die Legendensagen dargelegt, die sich um die Propheten Elias, den mythischen Gründungsvater des Ordens und dessen Nachfolger Elisäus drehen. Elias' Himmelfahrt (2Kön2) präfiguriert die *Ascensio Domini* und auch seine Zeugenschaft der *Transfiguration Christi* (Mt17,3; Mk9,4;Lk9,30) erklärt seinen hohen Wert für das

[499] Zu den einzelnen Phasen der Konstruktion vgl. Magnani, Lauro (Hrsg.), *Chiesa di Nostra Signora del Carmine*, (*Guide di Genova*; 98), Genova 1980, S. 2-6.
[500] Ratti 1766, S. 165.
[501] Magnani 1990, S. 313.
[502] Vgl. Büttner, Frank/ Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, S. 87.

Christentum. Ferraris[503] erläutert die herausragende Bedeutung des Propheten Elias für die Stadt Genua, deren Ikonographie die Verbindung der alttestamentlichen Figur zu ihrem Patron, Johannes d. Täufer, hervorhebt. Die typologische Entsprechung der beiden Figuren ist im Neuen Testament angedeutet (Lk1,17), zudem findet sich der Vergleich der beiden als Wegbereiter des Messias' aufgefassten Persönlichkeiten in der *Legenda Aurea* wieder.[504] Traditionell wird Elias zudem als einer der beiden Zeugen, die zum, in der Offenbarung des Johannes beschriebenen Weltende im Kampf mit dem Antichrist den Tod finden und wiederauferstehen (Ap11,3-13), interpretiert. Das Insistieren auf der zunehmend glorifizierenden Darstellung des Elias' – der nach langwährender Distanzierung der römischen Kirche erst im Jahr 1583 in das nachtridentinische *Martyrologium Romanum* aufgenommen wurde – und seines Nachfolgers Elisäus in der Karmeliterkirche in Genua ist als eindeutiger Kommentar zum oben erwähnten Disput der Hagiographen über die karmelitische Tradition, der sich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auf dem Zenit befand, zu deuten. An die Abbildungen des mystischen Ordensgründers schließen sich Darstellungen von Persönlichkeiten und Heiligen der Ordensgeschichte an, darunter die des Heiligen Königs Ludwig IX. von Frankreich, Papstes Honorius III., Papstes Johannes XXII., der Heiligen Albert, Andreas Corsini und insbesondere des Heiligen Simon Stock, aber auch der Heiligen Anna, Joachim und Theresa von Avila.[505]

Von zentraler Bedeutung ist die Verehrung Mariens, der Patronin des Ordens, und ihres kontemplativen Lebens. Ihr wurde der erste Konvent der Ordensbrüder auf dem Berg Karmel im Heiligen Land im 12. Jahrhundert gewidmet, wie der ursprüngliche Name des Ordens, Brüder der allerseligsten Jungfrau Maria vom Berge Karmel, erkennen lässt. Von der katholischen Kirche kanonisiert wurde die Vision des Generalpriors der Karmeliten, Simon Stock, die dieser zur Mitte des darauffolgenden Jahrhunderts erfuhr und nach welcher ihm von der Muttergottes ein Skapulier überreicht wurde, das seinen Trägern beim Tod die Errettung aus dem Purgatorium garantierte. In seinem Gemälde *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*[506] (Abb. 677-683), das diesen Leitgedanken versinnbildlicht, lehnt sich Giovanni Battista Carlone an die neapolitanische Bildtradition und Lösungen Caravaggios an. Das stark beschädigte Werk zeigt einen Engel im Sturzflug, der auf Geheiß Mariens die Skapulierträger aus dem Fegefeuer

[503] Ferraris, Davide, *Il profeta Elia a Genova. Spunti di riflessione per un catalogo iconografico*, in: „Arte Cristiana", Nr. 103 (2015), S. 297-313.
[504] Ferraris 2015, S. 298.
[505] Magnani 1980, S. 15.
[506] Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

zieht. Eine Rückenfigur und der noch leidende und doch bereits schmachtende Blick der Frau, die im Begriff ist, aus dem Feuer gerettet zu werden (Abb. 681), erinnern an Motive aus Carlones Savoneser Bild (Abb. 220; 221). Bei der dramatisch zum Betrachter schauenden Figur am rechten unteren Bildrand (Abb. 683) könnte es sich um ein Portrait oder gar Selbstbildnis des nunmehr reifen Malers handeln. Eine ähnliche, aber Giovanni Battista abzuschreibende Version, in der Maria und Joseph bei der Trinität um die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer bitten, findet sich in der Chiesa di San Pietro in Carpiata D'orba[507].

In der *Vision des Papstes Johannes XXII.* (Abb. 661-668), die auf jene Simon Stocks verweist, bittet die Jungfrau um den Schutz der Karmeliter und wiederholt ihr Versprechen der Errettung der Skapulierträger aus dem Purgatorium, welches der Pontifex in der Bulle von 1322 urkundlich besiegelt. Einen weiteren Anlass zur Zelebration mit dem Orden assoziierter Motive bot das Dekret Klemens' X. im Jahr 1673, welches das kirchliche Fest Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel im Königreich Spanien erlaubte und das Innozenz XI. u.a. auf die Republik Genua ausweiten sollte.[508]

Das Kloster in Genua unterlag zahlreicher städtebaulicher Umbauarbeiten und wurde schließlich in Folge der Suppression des Ordens im Jahr 1797 abgetragen. Lediglich die Kirche Nostra Signora del Carmine blieb bestehen, in die, mit der Aufhebung des Konvents, die anliegende Pfarrei S. Agnese umzog. Die Anreicherung mit Gemälden aus der Pfarrkirche, die die Kirche bei dieser Gelegenheit erfuhr sowie Restaurierungsarbeiten im Jahr 1929 veranlassten das Umhängen einiger Gemälde vom Hauptschiff in die dunklen Kapellen der Seitenschiffe, wodurch die genaue Ermittlung der originalen Aufstellungsorte der Gemälde nochmals erschwert wurde. Stattdessen gibt die Beschreibung Rattis Aufschluss über das einstige innere Erscheinungsbild der Kirche[509]:

„[…] Il coro é [sic!] fregiato di tre buone tavole. In quella di mezzo figurò Giovambatista Carlone le Anime del Purgatorio liberate per intercessione della Madonna […] Ha parimente la Sagristia tavole degne d'esser vedute, tre in ispecie del già lodato Giovambatista Carlone: vedesi in una la Cena d'Emaus, nell'altra S. Luigi Re di Francia, che passando pel Carmelo,

[507] Giovanni Battista Carlone Schule, *Die Fürbitte Mariens und Josephs bei der Heiligen Trinität um die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer*, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm, Carpiata D'orba, Chiesa di San Pietro.

[508] Wengel, Macarius, *Zur Frage der Zeugnisse der Tradition des Heiligen Skapuliers*, in: "Münchner Theologische Zeitschrift", Bd. 2, Nr. 3 (1951), S. 261.

[509] Magnani 1980, S. 15.

conduce seco alcuni Religiosi per fondarli nel suo Regno; e nella terza Eliseo, che col sale purifica l'acqua di Gerico […]."[510]

Mit den Szenen *Der Prophet Elias und die Priester Baals* (Abb. 713), *Die Vermehrung des Öles der Witwe* und den Darstellungen der *Heiligen Karmeliter Berthold von Kalabrien, Brocardo, Albert von Jerusalem, Angelus, Kyrill, Simon und Teresa von Avila* für die Nostra Signora del Carmine beteiligt sich Carlones Sohn Andrea am Zyklus. Magnani bemerkt die große Kluft zwischen den traditionellen Kompositionen Giovanni Battistas und der neugeschulten Malerei seines Sohnes, der im Jahr 1678, so Ratti, von seinem Aufenthalt in Rom zurückgekehrt war und seine gewonnenen Eindrücke, insbesondere jene der Kunst Carlo Marattas und Giovanni Battista Gaullis, genannt Il Baciccio, sichtbar machte.[511]

Den Auftakt des Zyklus', so hypothetisiert Magnani, bilde Gio. Battas *Vision des Papstes Johannes XXII.*[512] (Abb. 661-668). Das Gemälde offenbart Carlones bewusste zeitgleiche Emulation verschiedenster künstlerischer Stimuli. Als Huldigung an die Malerei Tintorettos wird diese mit einer chromatischen Farbpalette gestaltete Komposition von einem extremen *chiaro-scuro* dominiert, in dem einzelne Motive, von gleißendem Licht getroffen, partiell dramatisch hervorgehoben und andere Teile des Bildes von der Dunkelheit verschlungen werden. Nicht nur zwischen den einzelnen Gemälden des Zyklus' der Kirche, sondern auch innerhalb der Leinwand sind stilistische Divergenzen erkennbar. Diese bestätigen das eigenwillige Vorgehen des Malers, im Unterschied zu einer chronologischen Stilentwicklung, periodisch wiederkehrend einzelne Kompositionen und Motive verschiedenen Einflüssen unterliegen zu lassen. Im Bildvordergrund einer der Mariä Verkündigung und den Heiligenekstasen gleichenden Komposition zeigt Carlone die Vision des Pontifex, der seine Tiara neben die Bibel abgelegt hat und kniend am Pult betend dargestellt ist. In Entrückung mit geöffneten Armen dreht er sich zu Maria, deren Erscheinung auf einem von Engeln umringten Wolkengebilde die linke Bildhälfte einnimmt. Eine stark stilisierte Heilige Jungfrau vom Berge Karmel im weißen Gewand der Karmeliten und ebenso hellem Inkarnat deutet im Zeigegestus auf die Todesbleiche ihres Sohnes am Kreuz – das als illusionistisches Kruzifix über dem Gebetsaltar des Papstes hängt – und auf ihr braunes Skapulier in seiner ursprünglichen Form als Überwurf. Ein von drei

[510] Ratti 1766, S. 166-167.
[511] Magnani 1990, S. 313.
[512] Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".

Engeln unterschiedlichen Alters gehaltenes Banner enthüllt den Inhalt der Darstellung. Die Inschrift „CAPTIVIS PRAEDICA INDULGENTIAM, CLAUSIS APERTIONEM, SABBATUM DEDICATUM“, die Prophezeiung Jesajas (Buch 61,1) aufgreifend, wiederholt schriftlich das mündliche Versprechen Mariens an Papst Johannes XXII, die Angehörigen des Karmeliterordens und die Mitglieder der Skapulierbruderschaft an dem nach ihrem Tod folgenden Samstag, dem ihr geweihten Wochentag, frühzeitig aus dem Fegefeuer zu befreien. Ein Dekret der römischen Kirche im Jahr 1613 bestätigte, dass die Zusage Mariens an die Keuschheit, das tägliche Gebet der Marianischen Tageszeiten sowie an das mittwöchliche, freitägliche und samstägliche Fastenhalten gebunden war und billigte die Ablässe, welche die Karmeliten den Gläubigen gewährten. Das Samstagsprivileg wird in der marianischen Lehre gefeiert und bildet einen der Höhepunkte des Marienkults im Barock. Der Karmeliterorden rechtfertigte seine offizielle Anerkennung durch den Vatikan mit dieser Fürbitte der Heiligen Jungfrau. Im linken Bildhintergrund lässt Carlone nach der Manier Paris Bordones die darauffolgende Szene des Erlasses der Papstbulle *Sacratissimo uti culmine* erscheinen. Ist der Bildaufbau noch dem Manierismus verhaftet, erreicht Carlone stattdessen in einzelnen Motiven, wie den schmachtenden Blicken der die Maria begleitenden Engeln, die das Antlitz des Papstes in Ekstase spiegeln, eine hochbarocke Malerei. Auch in der theatralen Gestik des Pontifex nähert sich Carlone der pathetischen Rhetorik des Barocks an. Während er im realistischen Spiel des Kruzifix Ribera zitiert, greift er in der filigranen Ausgestaltung des päpstlichen Gewands aus rotem Samt und weißer Spitze auf das *colore* Tizians zurück. Einen höchsten Illusionismus erreicht Carlone in der Abbildung der fliegend das Wolkengebilde umfassenden Putten.

Im in Restaurierung befindlichen Gemälde *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*[513] (Abb. 652-660) wird der französische König, der als idealer christlicher Herrscher gilt, als Retter der in Palästina verfolgten Christen glorifiziert. Der gescheiterte Kreuzzug des Königs – jener ist im Bild durch Krone und Lilienzepter identifizierbar – endete mit der Befreiung der sechs Karmeliten, die dieser im Bild kurz vor der Einschiffung bei Akkon in einem feierlichen Prozessionszug um sich schart. Am rechten oberen Bildrand ist die für die Jungfrau errichtete Kirche auf dem Berg Karmel zu sehen. Das Bild zeigt insofern eine fundamentale Episode der Geschichte des Ordens, als es seine Verbreitung durch die Übersiedlung nach Europa

[513] Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

vergegenwärtigt, im Zuge derer die Mobilität mit der Aufgabe der Mission verschränkt wurde. Durch die Gründung des ersten Karmeliterklosters außerhalb des Heiligen Landes, in Paris, wird König Ludwig als Stammvater verehrt.[514] Mit den detailliert ausgearbeiteten Schiffen im Bildhintergrund zitiert der Maler seine, im Palazzo Ayrolo Negrone und Palazzo Ducale erprobten Modelle. Auch in der Anordnung der Figuren und im Detail des im Wasser stehenden Sklaven, der das Boot hält, greift Carlone die Komposition seines Freskos *Die Ankunft der Asche des Täufers* (Abb. 252; 259) auf, die mehr als zwanzig Jahre zurück datiert. An dieser Stelle sei an die symbolische Bedeutung des Schiffes in der Hafenstadt Genua erinnert. Wie im Palazzo Negrone die Flucht Aeneas‘ als Voraussetzung der Gründung Roms gefeiert wird, so ist auch die Emigration der Karmeliten als der Beginn seiner Missionstätigkeit zu verstehen.

Zur Erinnerung an die Gesandten Jesu und deren apostolische Aufgabe sowie zur visuellen Bekräftigung der Eucharistiefeier und Betonung der nachtridentinischen Wertlegung auf das Sakrament der Kommunion, entstand das Ölgemälde *Das Emmausmahl*[515] (Abb. 645-651). Zwei der Jünger Christi, von denen einer Cleophas war, der im Allgemeinen als Schwager Mariens gedeutet wird, trafen am Tag der Auferstehung Christi auf ihrem Weg nach Emmaus auf einen Wanderer, der ihnen, um sie die Wahrheit verstehen zu lassen, den Sinn der prophetischen Schriften erklärte. Als sie in Emmaus angekommen waren, luden die Jünger Jesus, den sie noch nicht erkannt hatten, zu sich. Sie verstanden, dass es Jesus war, als sie ihn bei Tisch das Brot brechen und den Segensgestus ausführen sahen. In diesem Moment verschwand er (Lukas 24, 13-31). Carlone zeigt den letzten Teil der Handlung, als die Jünger Christus bei Tisch erkennen, aber dieser sie bereits zurücklässt: „Da wurden ihre Augen aufgetan und sie erkannten ihn; und er entschwand ihren Blicken“ (24,31). In der Komposition, die zahlreiche Darstellungsformen vereint, kommt die Vielseitigkeit des Künstlers zum Ausdruck. In die traditionelle Darstellung eines genuesischen Gastmahls, die durch die Bediensteten am rechten und linken Bildrand gegeben ist, integriert Carlone eine caravaggeske, intime Szene der Brotbrechung im Zentrum des Bildes und reichert diese mit dem Motiv eines transfigurationsähnlichen Christus an. Im Gegensatz zu dem, in den Darstellungen häufig antreffenden Spiel mit der Unkenntlichkeit des

[514] Daniele a Virgine Maria, *Speculum Carmelitanum, sive historia Eliani ordinis fratrum beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo…*, Antwerpen 1680, S. 869: „Quod B. Ludovicus Francorum Rex in Terram-Sanctam profectus, indè quosdam Fratres hujus Religionis secum in Franciam duxerit, quibus in civitate sua Parisiis monasterium aedificavit […].“
[515] Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.

Auferstandenen lässt Carlone keinen Zweifel an der Deutbarkeit der Figur des Jesus im rot-blauen Gewand. In manieristischer Drehung ist Christus vom Hocker in der Mitte des unteren Bildrahmens zur oberen Bildmitte aufgestiegen. Er führt, gemäß der Schrift, den Segensgestus aus, während zerbrochenes Brot auf dem Tisch auf seine vorherige Handlung verweist. Carlone zeigt ihn umringt von Putten, die zu seiner Rechten seinen Mantel, seinen Wanderstock und den Pilgerhut halten und ihn damit als „Fremden" (Lk24,18), d.h. Wanderer ausweisen. In einem eindrucksvollen Kunstgriff nutzt Carlone die Attribute des Pilgers, um diese zugleich auf Jakobus den Älteren zu übertragen und dem Betrachter die Identifizierung des zweiten Jüngers zu erleichtern. Dem Sohn des Zebedäus übergeben die Engel diese Wanderutensilien im feierlichen Akt, während dieser noch im Erstaunen zum Himmel blickt und, seine Orientierungslosigkeit zum Ausdruck bringend, eine Hand zum Schutz vor der Blendung über sein Gesicht hält. Die Präsenz des Jakobus erklärt sich zunächst mit dem caravaggesken Vorbild der Komposition, weiterhin ist sie als Glorifizierung der missionarischen Aufgabe des Apostels und der Prediger generell zu verstehen. Sie könnte zudem als Stellungnahme zur Anerkennung der spanischen Santiagolegende im Jahr 1631 interpretiert werden. Cleophas ist im Schreck von seinem Savonarola-Faltstuhl aufgesprungen und auch er versucht, mit seinem nach oben gerichteten Blick seinem Herrn zu folgen. In der Wiedergabe einer typischen Wirtshausszene mit bräunlichem Grundton am linken Bildrand offenbart Carlone seine Kenntnis der niederländischen Malerei. Die antik-architektonische Rahmung öffnet sich im mittleren Bildhintergrund zu einer Landschaft mit einer Stadtansicht Jerusalems, die an den vorherigen Gang der Jünger mit Jesus nach Emmaus erinnert. Auch in diesem Ölgemälde zeigt sich ein Bruch mit dem lokalen Manierismus, den Carlone mittels der im barocken Sinne gen Himmel aufstrebenden Figur Jesu ankündigt. Der moralisierende Charakter des Gemäldes rührt nicht allein von den flämischen Motiven her. Die Darstellung realisiert mittels verschiedener gegenreformatorischer Bildmittel die katechetische Aussage der Bibelstelle. Die im Lukasevangelium (24,25) wörtlich wiedergegebene Mahnung Jesu, „Ihr Unverständigen, deren Herz zu träge ist, um alles zu glauben, was die Propheten gesagt haben", die den unverständigen Jüngern gilt, wird im Bild auf die Bediensteten, die das Geschehen ebenfalls nicht sehen oder nicht deuten können, übertragen. Letztere verlieren ihre Funktion als reine Assistenzfiguren, wenn sich der Betrachter mit ihnen identifiziert und sich der Unvollkommenheit seines Glaubens ob der Notwendigkeit eines bildlichen Beweises bewusst wird. Dementsprechend sind auch die beiden

schwarz-weiß gescheckten Tiere am Boden zu deuten: Der auf das Geschehen in der oberen Bildmitte blickende, zutrauliche Hund wird als treuer Diener aufgefasst, während die geifernde Katze unter dem Tisch, als heimtückisch und suspekt geltend, den Ungläubigen repräsentiert. Ein blondgelockter Knabe im rot-grünen Gewand, am vorderen unteren Bildrand wendet sich dem Wasserschöpfen zu, statt Augenzeuge des fundamentalen Ereignisses zu werden. Marangoni sieht in der Ausführung der Kleidung des Jungen einen Anklang an die Kunst Van Dycks.[516] Das Detail des *Mascherone* in der Verzierung der Tränke bildet einen Verweis auf die Marmorarbeiten Carlones Vaters Taddeo. In einem starken Kontrast zwischen dem kräftigen Rot des auf sein Blut verweisenden Gewandes Christi und der seine Reinheit und jene durch die Eucharistie Erretteten symbolisierenden, weißen Tischdecke erinnert der Maler an das Opfer Gottes und seinen Heilsplan. Das Leinentuch deutet auf das, für die Eucharistiefeier über den Altar gelegte Korporale. Einen noch eindeutigeren Verweis auf das Sakrament bildet das kleine weiße Ziborium, das Carlone neben dem gebrochenen Brot erscheinen lässt. In der Farbpalette und dem Auftrag mit grobem Pinsel, der die einzelnen Striche betont, nähert sich Carlone der feingliedrigen Malerei Bernardo Strozzis. Es ist dieses Werk, das Marangoni den Maler für dessen originelle Bildfindung loben lässt und ihn dazu bewegt, in Giovanni Battista den bedeutendsten Künstler der Familie Carlone zu erkennen.[517] Giovanni Battista Casoni (1610-1686) wird Carlones Komposition in einem gleichnamigen Ölgemälde in vereinfachter Form und nochmals verstärkter Nahsicht zitieren.[518]

An den mystischen Ordensgründer erinnert Carlone im Bild *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*[519] (Abb. 669-676). Wie im vorherigen Werk auf die Entsendung der Apostel im Motiv der Übergabe des Mantels vom Heiland zu seinem Jünger verwiesen wurde, kennzeichnet auch in diesem Werk das Tragen eines Mantels die missionarische Aufgabe der Ordensbrüder. Elias übergab bei seiner Himmelfahrt, die typologisch auf jene Christi deutet, seinen Umhang, mit welchem er zuvor das Wasser geteilt hatte, um ans gegenüberliegende Ufer des Jordan zu gelangen, an seinen Nachfolger Elisäus, der die göttliche Gabe von Elias erbte, als er Zeuge der Himmelfahrt seines Herrn wurde und seinerseits den Mantel bei seiner Heimreise nutzte, um trockenen Fußes über den Fluss zu gelangen. Fünfzig Prophetenjünger folgten ihm, nachdem sie, von ihrer Suche

[516] Marangoni 1925, S. 9.
[517] Ibid.
[518] Öl auf Leinwand, 190x245 cm, Cambi, Genua, 29. Oktober 2013, Auktionsnr. 175, Versteigerungsnr. 248.
[519] Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

nach Elias, von der Elisäus ihnen abgeraten und durch welche sie ihre erste Ungläubigkeit offenbart hatten, zurückgekehrt waren (2 Könige 2,1-18). Im Gemälde stellt Carlone das auf die oben beschriebene Szene folgende Quellwunder Elisäus‘ dar. In Jericho verwandelte Elisäus, auf die Klage der Männer der Stadt hin, unreines und Schaden bringendes in sauberes gesundes Wasser, indem er eine Schüssel mit Salz bringen ließ und dieses in die Quelle schüttete. Mit segnenden Worten vollbrachte er sein Werk und das Wasser blieb für immer rein (2 Könige, 2, 19-22). Carlone verbildlicht die Bibelstelle in einer einfach gestalteten Komposition, mit dem zentralen Motiv in der Bildmitte. Dieses wird von Darstellungen der Ereignisse, die zeitlich vor und nach dem Wunder stehen, flankiert. Ein die gesamte Mitte des Bildes einnehmender, bärtiger Elisäus ist im Begriff, das Salz aus einem Krug, den er mit beiden Händen umfasst, in ein Marmorbecken fallen zu lassen, während einige Bewohner Jerichos in der rechten unteren Bildecke bereits durch den Genuss des Wassers genesen. Ein im dunkelblauen Gewand gekleideter Jüngling, der hinter dem Becken kniet und seinen Oberkörper über dieses lehnt, vergräbt sein Gesicht in den mit Wasser gefüllten Händen, als ein weiterer Junge mit weit geöffnetem Mund in Agonie seine rechte Hand in das Becken taucht, um sich zu retten. Derweil trinkt eine im Profil dargestellte, junge Frau im zeitgenössischen Miederkleid hastig aus einer Schale und ein Knabe zu ihren Füßen versucht die Tropfen, die dem Gefäß entfallen, aufzufangen. Auf der linken Seite gereicht eine Magd einem, am Bildrand sitzenden, kranken Mann zu trinken, während orientalisch gekleidete Männer hinter ihnen mit heftigen Gesten ihre Verwunderung ob des Wunders kundtun. Den Bildhintergrund arbeitet Carlone als tizianeske, venezianische Landschaft mit filigranem Geäst zur Linken und einer dunklen Grotte zur Rechten des Ordensgründers aus. Zwei Krüge auf ihren Kopf stemmende Frauen bringen das gereinigte Wasser zu einer Menschengruppe, die im Hintergrund unter einem Wolkenhimmel zu erkennen ist. Dieses, die Dramatik der Situation vor dem Mirakel schildernde Motiv mit am Boden liegenden Toten und diese betrauernden Figuren behandelt der Maler, das Dekorum wahrend, abseits des Geschehens und weit vom Betrachter gerückt, dezent in der Ferne. Einer der beiden diskutierenden Turbanträger auf der rechten Seite hinter dem Hang zeigt auf die Leichen, an welche die segnenden Worte Elisäus‘ erinnern: „So spricht der HERR: Ich mache dieses Wasser gesund. Es wird keinen Tod und keine Fehlgeburten mehr verursachen.“ In einer symbolischen Parallele zwischen dem monumental gestalteten, weißen Radmantel des Elisäus mit hartem Faltenwurf und dem Stabilität suggerierenden Marmorbecken deutet

Carlone auf die Stärke des Glaubens und den Orden als dessen kirchliches Fundament an.

In der *Beschneidung Christi*[520], die an der rechten Rückseite des Portals angebracht ist, nimmt Carlone Bezug auf eine Invention Peter Paul Rubens (Abb. 714). Das gleichnamige Gemälde des flämischen Künstlers konnte Giovanni Battista während seiner Arbeiten in der Kirche Il Gesù in Genua genau studieren. Anders als in der Jesuitenkirche, in der das Thema der *Circumcisio Domini* vorwiegend der Feier des Namens Jesu diente, ist die Beschneidung Christi, im Kontext der Ikonographie der Karmeliten – die als Begründer der neuzeitlichen Verehrung des Heiligen Josef von Nazareth gesehen werden – als Darstellung des Beitrags Josephs zur Heilsgeschichte zu verstehen. Mit dem Ritus, bei dem die Namensgebung Jesu vollzogen wurde (Lk2,21), erfüllte Joseph seine von Gott erteilte und durch einen Engel verkündete Aufgabe, dem Kind Mariens den Namen Jesus zu geben (Mt1,20-21). Die väterliche Figur, die im Zuge der gegenreformatorischen Bestrebung, den Stellenwert der Familie zu stärken, u.a. von den Karmeliten sowie Franziskanern und Jesuiten propagiert wurde, ist demgemäß in Carlones Gemälde hierarchisch am linken vorderen Bildrand positioniert (Abb. 685). Sein Mitleid zum Ausdruck bringend, fasst dieser sich an die Brust, während er die Operation verfolgt. Das Dekorum wahrend, zeigt Carlone diese nicht in frontaler Sicht, wie Rubens es in seiner Version wagt, sondern dreht das Haupt des Jesuskindes zum Betrachter. Dieses liegt auf einem, mit einem Teppich geschmückten Altar, den der Maler, wie oft, etwa in seinem Gemälde *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32), zur Simulation höchster Stofflichkeit und zur Wiedergabe eins detaillierten Musters nutzt. Maria, die mit ihrer linken Hand den Kopf ihres Sohnes hält, wendet ihr schmerzverzerrtes Gesicht von der Handlung des Priesters ab, zu dessen Rechter ein im Gebetsbuch lesender Messdiener die Zeremonie begleitet. Das Leid Mariens signalisiert die Zugehörigkeit der Szene zu den Sieben Schmerzen Mariens. Das stark beschädigte Gemälde zieren hinter Jesus‘ Eltern drei weitere Personen verschiedenen Alters, die dem Sakrament beiwohnen. Im Motiv des am rechten unteren Bildrand knienden Knaben in Rückenansicht, der auf einem Tablett ein Messkännchen und eine Ampulle darreicht, weist Carlone auf die Reliquiare und den Kult des *Sanctum*

[520] Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant’Agnese.

Praeputium hin, auf den bereits Rubens[521] in seiner Version der Beschneidung des Christusknaben in drastischer Weise hindeutete. Die gewundenen Säulen, die Carlone in die obere linke Ecke des Bildes setzt, könnten stattdessen eine Andeutung auf die von der Lateranbasilika beanspruchte Reliquie bilden.

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi

Die reichen Informationen, die zur Biografie Carlones und seinen Werken im Oltregiogo, dem Grenzgebiet zwischen Ligurien und Piemont, zur Verfügung stehen, sind den intensiven Recherchen Alfonos[522] und Bartolettis[523] zu verdanken, durch welche u.a. bekannt ist, dass Giovanni Battistas Mutter, Geronima Verro, aus Voltaggio stammte und sein Bruder Don Francesco Carlone das Amt des Quästors der Kirche S. Remigio in Ca‘ de Piaggio bei Parodi Ligure innehatte. Giovanni Battista Carlones Frau Nicoletta entsprang der vermögenden Familie Scorza aus Voltaggio. Seit 1648 verfügte Carlone über ein Anwesen in Ca‘ de Piaggio, welches ihm von Isabella di Marco Scorza als Rückzahlung eines privaten Darlehens vermacht wurde und seitdem den Namen „Carlona“ trug. In dieses Gebiet zog sich Carlone zusammen mit seiner Familie in den Jahren der Pest von 1656-1657 zurück, an der Nicoletta im Alter von 44 Jahren starb.[524] Es ist von einigen verlorengegangen Arbeiten die Rede, die Giovanni Battista in den Kirchen von Ca‘ de Piaggio schuf. Bartoletti nennt ein Wappen in der Pfarrkirche von Ca‘ de Piaggio aus dem Jahr 1640. Die Kirche Santa Maria Assunta e Santi Nazario e Celso in Voltaggio beherbergt Gio. Battistas Ölgemälde *Petrus und Laurentius von Rom*[525] (Abb. 56). Eine außergewöhnliche Komposition bildet der *Franziskaner-Stammbaum* (Abb. 697), den Carlones Schule für den Convento della Madonna di Valle in Gavi in der Form einer mittelalterlichen Genealogie *a fresco* malt. Donato vermutet,

[521] Es handelt sich wahrscheinlich um den Kult der vor dem Bildersturm in Antwerpen befindlichen Reliquie.
[522] Alfonso 1977, S. 58.
[523] Bartoletti, Massimo, *Gavi Ligure: Nell’oratorio dei Bianchi*, in: Damiani Cabrini/Bartoletti, S. 185-187.
[524] Ibid., S. 185.
[525] Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Voltaggio (Alessandria), Chiesa di Santa Maria Assunta e Santi Nazario e Celso.

dass Werkstattmitarbeiter das großformatige Fresko mithilfe von Karton-Modellen G.B. Carlones in den Jahren 1680-1682 schufen.[526]

Weiterhin in Gavi entstand 1653 eines der bedeutendsten Werke: Die Fresken im Presbyterium des, den Heiligen Philippus und Jakobus gewidmeten Oratorio dei Bianchi mit einer Darstellung des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 237-238) nach dem Matthäus-Evangelium (25,31-46). Belloni zitiert aus dem historischen Jahrbuch der Stadt wie folgt: „am 23. Juli 1653 wurde dem Prior des Oratorio di San Giacomo in Gavi 100 Lire geliehen, um Herrn Carlone auszuzahlen, der die Kuppel und den Chor freskiert hat."[527] Den geringen Lohn erklärt Belloni mit der Tatsache, dass Carlone in diesem Jahr nicht extra nach Gavi gereist war, sondern sich in seinem Anwesen bei Parodi aufgehalten und den Auftrag für das Oratorio dei Bianchi sowie auch für ein Gemälde mit dem *Heiligen Augustinus* für das Oratorio dei Rossi akzeptiert hatte. Belloni betont die Seltenheit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der genuesischen Seicentomalerei. [528] Dass Carlone mit diesem Thema beauftragt wurde, beweist die feste Etablierung seiner Werkstatt. Der Menschensohn hat seine Engel ausgesandt, die die Posaunen des Jüngsten Gerichts blasen (Mt 24,31). Im Beisein der Muttergottes, Johannes des Täufers, Jakobus' und weiteren Heiligen und den Aposteln richtet der in einen weißen Mantel gehüllte Christus die aus den Gräbern steigenden Seelen und weist sie ins Paradies, ins Purgatorium oder in die Hölle.[529] Eine vergleichbare Komposition entwarf Carlone in seinem Gemälde *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer* in der Kirche Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese in Genua (vgl. Abb. 677-683).

Eine zeitliche Nähe zeigt sich zur *Krönung Mariens zur Patronin der Republik Genua mit den Stadtheiligen Georg und Johannes dem Täufer* (Abb. 249-251) des Palazzo Ducale.[530] Bartoletti bezeichnet das Fresko in Gavi als eine „Generalprobe" für die Arbeit im Palazzo Ducale. So funktioniert die Figur Johannes' des Täufers als Vorstudie, welche Carlone zwei Jahre später in der Kapelle des Palazzo Ducale identisch, aber seitenverkehrt darstellt.[531] Auch im Altargemälde von S. Cristoforo nahe Gavi (Abb. 243), *Jesus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, angebetet von den Pestheiligen Ludwig, Rochus, Sebastian, Carlo Borromeo, dem seligen Carlo Spinola*

[526] Vgl. Donato, Giovanni, *Una Sistina sulle Rive del Lemme. Il restauro del Giudizio Universale di Giovanni Battista Carlone*, in: Bonardi, Giovanni et al., *L'oratorio dei bianchi di Gavi. Il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi 2012, S. 124, Anm. 18.
[527] Belloni 1988, S. 62.
[528] Ibid.
[529] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 186.
[530] Manzitti/Meriana 1975, S. 79.
[531] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 186.

und Stifter(?)[532] zeigen sich Analogien, die darauf hinweisen, dass Carlone auf seinen Inventionen beharrt, so Bartoletti.[533] Zwar wiederholt Carlone seine Kompositionen zu diversen Gegebenheiten, jedoch führt er sie verschiedenartig aus, sodass die Fresken im Palazzo Ducale in großer Manier prunkvoll und feierlich erscheinen, während die Dramaturgie in Gavi sanft aufgebaut wird. Diese Empathie und Beherrschung des Aptums äußert sich in der Komposition des *Jüngsten Gerichts* selbst. Während die Seelen im Purgatorium in gräulichem Kolorit erscheinen, strahlt die triumphierende Figur des Erretters in leuchtenden Farben.[534] Am oberen Bildrand im Fresko des Tonnengewölbes tummelt sich eine Schar von Engeln, die die *Arma Christi* präsentieren. Auch in der Apsis lässt Carlone die Putten Leidenswerkzeuge halten (Abb. 239). Den Chorbogen ziert eine Darstellung der *Verkündigung*, im Zuge derer Gottvater im Scheitelpunkt erscheint (Abb. 240).

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri

Wie Rattis[535] Schrift zu entnehmen ist, schmückte den Giebel der Fassade des Albergo dei Poveri einst ein Fresko[536] Carlones von ca. 1666, dessen zugehöriges Bozzetto (Abb. 464) sich im Besitz der Banca Carige befindet[537]. Dieses zeigt die in den Himmel aufgefahrene Jungfrau Maria, die Assunta, umringt von Engeln und den Schutzheiligen der Stadt Genua: Bernhard von Clairvaux und Laurentius auf der rechten Seite und Johannes den Täufer und den Heiligen Georg zur Linken. Die Formation ihrer Begleiter nimmt die Konkave der Mondsichel auf. Carlone zeigt Maria in Orantenhaltung als autonome Ganzfigur ohne Christuskind. Der blaue Himmelsmantel schwingt sich dekorativ um ihr rotes Kleid, das sie als Königin auszeichnet.[538] Als Vermittlerin

[532] Öl auf Leinwand, 204 x 201 cm.
[533] Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 186.
[534] Ibid., S. 187.
[535] Ratti 1766, S. 351-353: „…Il grande affresco, co i Santi Prottetori della Città nella gran facciata é di Giovambatista Carlone...La facciata, come dicemmo, ha un affresco del Carlone, ed é maestrosa per la ben disposta simmetria d' un elegante ordine Toscano, che le forma base, e per un Corintio, che la gira al disopra, e nel mezzo vi si legge questa iscrizione: AUSPICE DEO SERENISSIMO SENATU FAVENTE MAGISTRATU PAUPERUM FOVENTE MONTES DEJECTI VALLIS COEQUATA FLUENTUM CONCAMERATUM ALVEUS DERIVATUS EGENIS COGENDIS ALENDIS OPIFICIO PIETATE INSTITUENDIS AEDES EXSTRUCTAE ANNO SALUTIS MDCLV."
[536] Das von der Fassade abgetragene Fresko (ca. 1000 x 500 cm) ist im Albergo dei Poveri in Genua aufbewahrt.
[537] *Immaculata mit den Heiligen Johannes d. Täufer, Georg, Laurentius und Bernhard*, Öl auf Leinwand, 144 x 116 cm, Genua, Sammlung Banca CARIGE, Inv. 000663.
[538] Poeschel 2011, S. 116-117.

zwischen Gott und Menschheit ist ihr Blick gen Himmel gerichtet, an welchem, unmittelbar über ihr, der Heilige Geist in Gestalt der weißen Taube erscheint. Ihr rundliches Antlitz erstrahlt in idealisierter Schönheit. Der Maler erweitert die Ikonographie der *Immaculata Conceptio* um einige marianische Symbole der von Papst Sixtus V. im Jahr 1587 bewilligten Lauretanischen Litanei, die er von den Putten darreichen lässt. Folgende Attribute sind im Uhrzeigersinn aufgereiht: Die Kornähre verweist auf die traditionelle Darstellung der Maria Immaculata im Ährenkleid, deren Ikonographie auf der Beschreibung im Hohelied (7,3) gründet; die Lilien, mit welchen die Muttergottes im Hohelied (2,1-2) verglichen wird, symbolisieren die Reinheit und die immerwährende Jungfräulichkeit Mariens; die Rosen verweisen auf die Metapher der Madonna im Rosenhag, die als Sinnbild des *hortus conclusus* ebenfalls an die Jungfräulichkeit erinnert, weiterhin wird Maria im Wechselgesang der Lauretanischen Litanei als *rosa mystica* bezeichnet und das Motiv des Spiegels deutet auf den Terminus *speculum iustitiae* hin, mit welchem Maria besungen wird. Die Sternenglorie und die Mondsichel bilden die Attribute des apokalyptischen Weibes der Vision Johannes‘ (Offb 12,1), das Maria typologisiert. Das gegenreformatorische Sujet ist eng mit der spanischen Kultur sowie mit dem, marianische Dogmen verbreitenden Orden verbunden. Als einen der Schutzheiligen der Stadt Genuas zeigt Carlone Bernhard von Clairvaux zu Füßen Mariens auf der rechten Seite kniend und die Hände zum Gebet gefaltet. Carlone stellt ihn im weißen Habit des Zisterzienserordens, der u.a. durch Bernhards Bestrebungen zur Blüte gelangte, dar. Der Maler erleichtert die Identifizierung Bernhards weiterhin, indem er den Heiligen traditionsgemäß in hagerem Erscheinungsbild sowie bartlos und mit Tonsur portraitiert. Seine Attribute, ein Abtstab und die Mitra, die ein Engel zu seiner Linken auf dem Wolkengebilde abgelegt hat, zeichnen ihn als Bischof aus und erinnern an seine Rolle als Verteidiger des Papsttums. Seine Präsenz im Bild kann daher auch als Manifest gegen die Häresie der Reformation gedeutet werden. Zur Rechten Bernhards hat sich, ebenfalls kniend, der Heilige Laurentius von Rom zur Muttergottes gewandt. Die Verbundenheit der Republik zu dem im 3. Jahrhundert in Aragón geborenen Patron äußerte sich in architektonischer Form in der Kathedrale von Genua, die dem Heiligen gewidmet wurde. Letzterer ist in Carlones Bild durch die Märtyrerpalme, die er in seiner rechten Hand hält und die in seinem Fall auch an die Goldrute, das Laurenzilorbeer anspielt, gekennzeichnet. Eine Putte, die weiter unten auf der Wolke platzgenommen hat, hält ein Rost, das Attribut Laurentius‘, das auf sein Martyrium auf dem Feuerrost verweist. Die Legende ist in der

Schrift Jakobus de Voragines geschildert, die auch die Weihe Laurentius‘ zum Diakon behandelt. Als solchen in roter Dalmatik, die auf liturgische Ehrung der Märtyrer verweist, zeigt ihn Carlone. Im Hinblick auf die Lokalität des Freskos gewinnt die Legende der Almosenspende des Heiligen Laurentius, die ebenfalls Teil der *Legenda Aurea* ist, an Bedeutung. Dieser nach soll Papst Sixtus II. Laurentius auf seiner Reise durch Spanien getroffen und ihn, überzeugt von seiner Persönlichkeit, mit nach Rom genommen haben. In der Zeit, in der Sixtus Laurentius zum Diakon erhob, habe der christliche Kaiser Philippus geherrscht. Als dieser jedoch von seinem Feldherrn Decius ermordet wurde, habe dessen Sohn Philippus d. J. die kaiserlichen Schätze in die Obhut Sixtus‘ und Laurentius‘ mit der Anordnung, diese im Falle seiner Tötung, für kirchliche Zwecke einzusetzen, übergeben. Der selbst ernannte Kaiser Decius – bei der Figur des Decius, die Jakobus de Voragine nennt, handelt es sich in Wirklichkeit um den Kaiser Valerian – habe die Christen verfolgen und u.a. Philippus d. J. und Sixtus töten lassen. Laurentius habe indes die Kirchenschätze an die Armen und Kranken verteilt. Laurentius sei festgenommen worden und habe im Kerker einige Mithäftlinge, die er zuvor zum Christentum bekehrte, geheilt. Als er von Decius nach den Schätzen gefragt wurde, habe er um eine dreitägige Frist gebeten und diese genutzt, um Blinde, Lahme und Arme zu versammeln und sie vor den Thron des Kaisers als „ewige Schätze“ zu bringen. Decius, der Laurentius‘ Botschaft nicht verinnerlichen konnte, habe diesen hierauf aufs Schwerste martern und anschließend hinrichten lassen (*Legenda Aurea*, S. 564-568).

Diese Legende der Almosenspende des Heiligen Laurentius ist von essentieller Natur für die Versinnbildlichung der christlichen Barmherzigkeit. In Carlones Werk fungiert er als Personifizierung jener Nächstenliebe und erinnert an das Albergo als karitative Einrichtung. Sein müheloses Überstehen der Qualen ist den Gläubigen ein wertvolles Modell zur Überwindung von Leid und daher ein weiterer Grund für die Präsenz des Heiligen im Fresko der Fassade des Armenhauses. Zur Abbildung der Figur des Laurentius konnte Carlone auf die Darstellung des Heiligen in Bernardo Strozzis Ölgemälde[539] zurückgreifen. Die Positionierung des Heiligen Georg in der vordersten Reihe entspricht dessen Rolle als Ritterheiliger. Als *miles christianus* und *defensor Mariae* bildet Georg einen der bedeutendsten Heiligen für die Gegenreformation. In seiner Berufung als „Krieger und Erlöser“ tritt der Drachenbezwinger weiterhin als

[539] *Die Almosenspende des Heiligen Laurentius*, 1638/40, Öl auf Leinwand, 206 x 162 cm, Venedig, S. Nicola da Tolentino.

„Symbolfigur der städtischen Freiheit“ auf.[540] Georg ist auch der Beschützer der Bedürftigen, was seine Präsenz im Bild weiter rechtfertigt. Carlone macht Georgs protegierende Aufgabe weiterhin im Motiv der in dessen nächster Nähe sitzenden, sich mit dem schützenden, goldenen Mantel des Heiligen bedeckenden Putte deutlich. Das Schild, auf das sich der Heilige Georg stützt und welches im Bozzetto an das Emblem Genuas anspielt, wurde in der Fassade von einem kleinen, runden Fenster gebildet, um das Innere der Kirche zu beleuchten. Gestützt wurde dieses von den Fingern des Heiligen Georg, die als Teil des barocken Spiels mit der Illusion in Gips gestaltet waren. Um Georgs Stärke zu betonen, insistiert der Maler auch auf einer eisernen Rüstung des Heiligen, der er mittels einer Weißhöhung einen bedrohlichen Glanz verleiht. Die Lanze, die Georg in seiner rechten Hand hält, erinnert an seine, in der *Legenda Aurea* (S. 302-303) geschilderte Bezwingung des Drachens. Typologisch gleicht Georg den monstertötenden mythologischen Helden Apoll und Perseus. Der Drache symbolisiert gemäß des hagiographischen Sujets Satan; dessen Tötung die Überwindung des Bösen. Auch in diesem Zusammenhang kann Georg als Krieger gegen die Häresie seitens der Reformation gedeutet werden, wie er im Zuge der Kreuzzüge als Verteidiger des Christentums gegen das Osmanische Reich verehrt wurde. In dieser Figur zeigt sich zudem die Verbindung Genuas zu Spanien, wo der Patron der Kreuzritter das Objekt vermehrten Kults war. So gelangte etwa Rubens‘ Interpretation des Themas[541] in die Sammlung Philips IV. Vereint bilden die Heiligen in Carlones Gemälde ein geistig wie körperlich starkes, der Gottesmutter ergebenes Regiment. Dieses Bild entspricht der Bezeichnung Mariens in der lauretanischen Litanei als *virgo potens.*

Über Georg sitzt Johannes der Täufer, der als populärster Patron Genuas mit Maria und Jesus zu den Figuren gehört, die Carlone am meisten dargestellt hat. Den bereits früh entwickelten Typus nutzt Carlone während seiner gesamten Laufbahn und, wie an diesem Beispiel ersichtlich ist, noch im Spätwerk zur Verbildlichung des Vorläufers Christi. An seine Rolle des Wegbereiters des Herrn erinnert sein Kreuzstab, den er in seiner linken Hand hält. Auch deutet das Attribut auf die Predigt Johannes‘ d. Täufers, die angesichts deren substantiellen Inhalts für die Botschaft, die das Fresko übermitteln soll, von größter Bedeutung ist. Als selbstloser Asket, der sich in der Wüste von Heuschrecken ernährte, bildet Johannes d. Täufer ein nachahmenswertes Modell. In

[540] Poeschel 2011, S. 239.
[541] Um 1606, Madrid, Museo del Prado.

seiner Predigt ruft der Gläubige das Volk zur Buße und guten Taten auf (Mt3, 1-12; Mk 1,1-8). Insbesondere im Lukasevangelium (3,11), welches Carlone – wie zahlreiche andere Beispiele bekunden – verstärkt berücksichtigt, macht Johannes die Nächstenliebe zur Bedingung für die Taufe. Ähnlich seiner Heiligenglorien teilt Carlone das Bild in einen himmlischen und einen irdischen Teil, wobei er ersterem nahezu die gesamte Bildfläche zuspricht, während er die weltliche Landschaft sich lediglich in einem flachen Streifen am unteren Rand erstrecken lässt. Zwar erinnert diese an die ligurische Küste, doch ist sie hauptsächlich idealisierenden Charakters. Demgemäß stellt Carlone auch in diesem Abschnitt marianische Attribute dar. Zu beiden Seiten ist ein Turm zu erkennen. Jener zur Linken könnte auf die Bezeichnung Mariens im Hohelied (7,5) als *Turris eburnea* deuten, während jener zur Rechten als Symbol der *Turris Davidica* (4,4) interpretiert werden könnte. Auch die rote Sonne am Horizont, nahe des linken Randes verbildlicht eine Anrufung an Maria: Ebenda wird sie als *Lux matutina* bzw. *Stella matutina* besungen. Die Morgenröte symbolisiert in diesem Zusammenhang die Ankunft des Messias Christus. Maria ist die „Pforte des Himmels", das Medium, durch welches Gott seinen Sohn auf die Erde bringt. In diese Deutung integriert sich Castellis Hypothese, die vermutet, dass sich die Lichtmetaphorik auf das konkrete Ereignis der Überwindung der Pest bezieht.[542] Auch diese Interpretation beleuchtet die wichtige Funktion Mariens als Vermittlerin zwischen Himmel und Erde, die sich überdies im übernatürlichen goldenen Licht ausdrückt, welches von Gott auf Maria herabfällt. Das Gesamtmotiv verbildlicht weiterhin, in Anlehnung an die Funktion des Freskos, die Gebete an Maria als *Salus infirmorum*, *Refugium peccatorum*, *Consolatrix afflictorum* und *Auxilium Christianorum* sowie als *Regina Angelorum* und Königin der Märtyrer. An das der Witterung zum Opfer gefallene Fresko erinnern lediglich die von Carlone tief in den Putz eingeritzten Umrisse. Zahlreiche Stiche, Aquarelle und Fotografien von der Fassade des Albergo dei Poveri jedoch bestätigen die Identifizierung des Ölgemäldes als Bozzetto für das einstige Außenfresko.[543] Die Wahl des Bildthemas wurde von einem Dekret aus dem Jahr 1656 bestimmt. Dieses hatte zur Feier des Endes der Pest festgelegt, die Kirche des Armenhauses der Unbefleckten Empfängnis zu widmen.[544] Carlone nahm sich für die Immaculata eine Statue der Madonna Pier Pugets (Abb. 723) zum Vorbild, die dieser für Emmanuele

[542] Castelli, Elena, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Rotondi Terminiello, Giovanna, *Il patrimonio artistico di Banca Carige: dipinti e disegni*, Genua 2008, S. 92.
[543] Vgl. Dagnino 1992, S. 123; Das einstige Fresko ist weiterhin in Giovanni Battista Carbones Porträt Emanuele Brignoles (Genua, Istituto ricovero „Emanuele Brignole") im Bildhintergrund zu sehen.
[544] Ibid.

Brignole geschaffen hatte, der auch der Stifter des Albergo dei Poveri war. Die Statue, die im Jahr 1666 an Puget in Auftrag gegeben und 1671 aufgestellt wurde, befindet sich noch heute im Inneren der Kirche über dem Hauptaltar.[545] Bemerkenswert ist der filigran gestaltete Umhang Mariens, der sich aus haarfeinen, glänzenden Seidenfäden zusammenzusetzen scheint. Dieses Detail, in welchem Carlone ein neues Niveau an Stofflichkeit erreicht, bildet ein weiteres Argument für die Datierung des Werks in die späten sechziger oder frühen siebziger Jahre. Carlone taucht die Szene in ein szintillierend goldenes Licht, wodurch er eine imposante Erhabenheit und Feierlichkeit erreicht, die der öffentlichen Bedeutsamkeit und zentralen Position des einstigen Freskos im Tympanon der Fassade entspricht. Der zeremonielle Charakter wird weiterhin der tröstenden und seelsorgerischen Aufgabe des Freskos und dem hohen Anspruch an die Institution gerecht. Die Stiftung der Armenhäuser sollte eben jener Misere entgegenwirken, die Ratti beschreibt. Dieser sieht allerdings noch im 18. Jahrhundert im Albergo dei Poveri eine ähnliche Situation, wie sie Carlone in seinem Gemälde *Die Kompanie der Schurken* (Abb. 689) darstellt: „[…] gran numero de' poveri, e miserabili d'ogni condizione […] uomini cioè, donne, vecchj, giovani, e fanciulli, scorretti, mendicanti e vagabondi […].“[546] Der in leichter Untersicht gestaltete Bildaufbau der *Immaculata* ist an den weit entfernten und tieferliegenden Betrachterstandpunkt des Freskos ausgerichtet. Castelli erkennt die Traditionsverbundenheit dieser Komposition Carlones, der noch in den späten sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts auf die bewährten formalen Muster des ausgehenden 16. Jahrhunderts zurückgriff. Carlones Beharren, so Castelli, „era apprezzata da quella committenza più legata alla tradizione“.[547]

Das Bozzetto für das Fresko des Albergo dei Poveri unterscheidet sich vom ähnlichen Deckengemälde der Kapelle des Dogenpalasts (Abb. 249) lediglich in wenigen, jedoch bedeutungsschweren Details. Das Fehlen des Motivs der Überreichung der Patene – welches das Fresko im Palazzo Ducale zu einem hauptsächlich politischen Kunstwerk hatte werden lassen – beweist den Vorrang der religiösen Botschaft, die das Wandgemälde des Albergo dei Poveri zu übermitteln hatte.[548]

[545] Belloni, Vennanzio, Scritti e cose di arte genovese, Genova 1988, S. 65.
[546] Ratti 1766, S. 352.
[547] Castelli 2008, S. 92.
[548] Ibid.

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten

In der *Descrizione* (1846) ist in der Kirche des Albergo dei Poveri ein Gemälde Carlones dokumentiert, das einen „S. Benigno" darstellt.[549] Das Gemälde, das das *Martyrium des Heiligen Benignus von Dijon*[550] (Abb. 572) zum Gegenstand hat, stammt aus der ehemaligen, nach dem Heiligen benannten Klosterkirche der ursprünglich aus dem Piemont stammenden Ordensgemeinschaft der Benediktiner[551]:

„All' Altar maggiore della Chiesa di S. Benigno è suo il gran quadro di esso Santo titolare della Chiesa effigiato in atto d'essere da' manigoldi strozzato; mentre frattanto gode la visione de' Santi Pietro e Paolo. Quadro d'una verità impareggiabile."[552]

Der obere Teil des Bildes entspricht nicht der Beschreibung Rattis, der die Heiligen Peter und Paul erwähnt, die Benignus während seines Martyriums erscheinen. Die Figur der Muttergottes mit Christuskind und jene des Heiligen Paulus stammen nicht von der Hand Carlones und wurden wahrscheinlich im Zuge einer Restaurierung zum Ende der 1950er Jahre hinzugefügt.[553] Das Martyrium des Heiligen, der, wie die *Passio Benigni* berichtet, im 3. Jahrhundert n. Chr. vom Bischof von Smyrna zur Mission nach Gallien geschickt und unter Imperator Aurelian gemartert und zum Tode verurteilt wurde, schildert Carlone mit den, in den gegenreformatorischen Schriften geforderten, drastischen Mitteln und ähnlich wie in seinen Gemälden *Das Martyrium des Heiligen Laurentius*[554]*, Das Martyrium des Heiligen Paulus*[555] (Abb. 99) und *Das Martyrium des Heiligen Klemens* (Abb. 577-578).[556] Der gefesselte Benignus wird von Schächern erwürgt, sein bereits fahler Körper mit einer Lanze durchstochen, während eine weiße Taube aus dem Kerker, in dem der Heilige zuvor eingesperrt war, in den Himmel aufsteigt. Der christusähnliche Körper des Heiligen deutet auf die *Imitatio Christi* der Märtyrer hin. Ein Hund am linken unteren Bildrand erinnert an das zuvor überstandene Drangsal, bei dem Benignus u.a. im Kerker hungrigen Hunden zum Fraß vorgeworfen

[549] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genua 1846, S. 267.
[550] Signiert und datiert „CBC", „1672", Öl auf Leinwand, 350 x 273 cm, Genua, San Teodoro, Provenienz: Genua, ehemalige Klosterkirche San Benigno.
[551] Di Natale, Grazia, *Il Carlone visto da Genova. Il Martirio di San Benigno: restauro per un progetto di valorizzazione*, in: Bonardi, Giovanni et al., *L'Oratorio dei bianchi di Gavi. Il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi 2012, S. 130.
[552] Soprani/Ratti 1769, S. 5.
[553] Di Natale 2012, S. 132.
[554] 1640, Öl auf Leinwand, 296,5 x 196,5 cm, Cogoleto, Oratorio di S. Lorenzo.
[555] Ca. 1650, Öl auf Leinwand, Busalla (Genua), San Giorgio, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche San Paolo di Pré.
[556] Di Natale 2012, S. 131.

wurde, diese sich aber von der Beseeltheit des Heiligen auf wundersame Weise besänftigen ließen. Das Messgewand mit Chorhemd und ein schwarzes Birett symbolisieren Benignus‘ Priesterweihe.[557] Das Albergo dei Poveri bildet nur einen der mehreren Aufstellungsorte des für seinen Realismus gelobten Kunstwerks, nach dem Verfall der Kirche. Zuvor war es in das ehemalige Jesuitenkolleg in der Strada Balbi, anschließend ins Kloster San Leonardo gebracht worden. Seinen heutigen Aufbewahrungsort fand das Ölgemälde im Jahr 2011, als es erneut restauriert und in die nahe des Originalstandortes des Ölgemäldes gelegene Kirche San Teodoro überführt wurde.[558]

Die Figur der Maria von Magdala vereint die Zeugin der Kreuzigung Jesu mit der anonymen Sünderin, die Jesus im Haus des Pharisäers die Füße wäscht (Lk7,36-50), und der Maria von Bethanien, der Schwester der Martha und des Lazarus (Joh12,3). Ihre Bedeutung offenbart sich in ihrer Verehrung als Apostelgleiche und wird durch ihre Erwähnung in den zentralen Stellen der Evangelien des Neuen Testaments begründet. Nachdem Jesus sie von sieben Dämonen (Lk8,2; Mk16,9) befreite, wurde Maria Magdalena zu seiner wichtigsten Jüngerin. Sie begleitete die Kreuzigung (Mt27,55-56; Mk15,40) und das Begräbnis Christi (Mt27,61; Mk15,47) und wurde am Ostersonntag Zeugin des leeren Grabes (Mt28,1-6; Mk15,1-6; Joh20,1). Auch wurde der Maria von Magdala die Rolle zuteil, die Apostel vom leeren Grab und der Auferstehung Christi zu unterrichten (Joh20,1-10; 11-18; Mk16,9-10). Der Legende nach soll Maria Magdalena um das Jahr 14 n. Chr. während der Vertreibung der Christen aus Jerusalem, die auf die Ermordung des Heiligen Stephanus folgte, zusammen mit dem Jünger Maximus, ihrem von Christus erweckten Bruder Lazarus, ihrer Schwester Marta und weiteren Christen von den Heiden in einem steuerlosen Boot auf dem Meer ausgesetzt und durch Gottes Willen nach Marseilles getragen worden sein. Dort soll sie dem Königspaar im Traum erschienen, die Aufnahme der Christen erreicht sowie eine Vielzahl von Menschen zum Christentum bekehrt haben. Nachdem sie auf wundersame Weise die Geburt des Königskindes erwirkt und die auf der Reise nach Rom zu Petrus verstorbene Königin wieder zum Leben erweckt habe, sei sie in eine Wüste bei Aix gezogen, in der sie sich für dreißig Jahre der Einsiedelei gewidmet habe. Vor ihrem Tod soll sie die Eucharistie vom Priester Maximus empfangen haben.

[557] Ibid.
[558] Ibid., S. 134.

Ihre Reliquien seien dann, so die Legende, im 8. Jahrhundert ins Kloster von Vézelay überführt worden.

Carlone widmete Maria Magdalena drei, der nachtridentinischen Tradition verbundene Einzeldarstellungen: Das zu den frühen Arbeiten zählende Werk *Maria Magdalena am leeren Grab*[559] (Abb. 64), *Die büßende Maria Magdalena*[560] (Abb. 551) und die *Erhebung der Maria Magdalena*[561] (Abb. 552). Die Bilder erfüllen drei gegenreformatorische Anliegen: Das erste Gemälde dient der realistischen Verbildlichung der Zeugenschaft des leeren Grabes, das Maria Magdalena auffindet. Das zweite Werk fußt auf dem Thema der Buße, d.h., im katholischen Sinne, auf der positiven Umkehr, der Reue und dem Empfang des Bußsakraments sowie der Teilhabe am Leid Christi. Die dritte Darstellung führt ihr geistiges und körperliches Nachspüren der Himmelfahrt Christi vor Augen. Das erste, in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datierende Ölgemälde demonstriert die uneingeschränkte Loyalität Maria Magdalenas zu ihrem Herrn Jesus. Ungleich der anderen Jünger, die flohen, blieb sie an der Seite Jesu während dessen Kreuzigung und Tod. Carlone zeigt sie, der Beschreibung im Matthäusevangelium gemäß, weinend am leeren Grab. Es ist jener Moment dargestellt, welcher der Erscheinung des auferstandenen Christus vorangeht. Letztgenanntes Wunder ist im Bild in dem goldenen, auf die Heilige herabfallenden, göttlichen und von Cherubimen begleiteten Licht angedeutet. Carlone zeigt sie, ein warmes orange-rotes, antikisiertes und mit breiten Pinselstrichen ausgeführtes Kleid tragend, das auf ihre Liebe zu Christus deutet. Auf dem Gras kniend, stützt sich die Jüngerin mit ihrem rechten Ellenbogen auf den geöffneten Sarkophag, auf den sie weiterhin mit ihrer Linken hindeutet. Ein weißes Tuch, mit dem Magdalena ihre Tränen abwischt, weist auf ihre große Trauer über den vermeintlichen Verlust ihres Herrn. Ihre müden, gen Himmel gerichteten Augen unterscheiden sich deutlich von dem verklärten Blick in den späteren Werken. Der im Vergleich zu den in barocker Manier gestalteten Magdalenenfiguren der *Büßenden Maria Magdalena* und der *Erhebung der Maria Magdalena* massig wirkendende Körperbau im Gemälde *Maria Magdalena am leeren Grab* zählt zu den Manierismen Carlones früher Werke. Nicht nur die Behandlung der Figuren und der Bildaufbau, auch die Farbpalette verbinden dieses kleinformatige Galeriegemälde mit dem, ebenfalls dem Frühwerk zuzurechnenden *Heiligen Torpes*

[559] Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 98 x 86 cm, Privatsammlung, Provenienz: Sotheby's, 03.12.2002, Mailand.
[560] Öl auf Leinwand, 136 x 101,5 cm, Mailand, Collezione Koelliker.
[561] Öl auf Leinwand, verschollen, publiziert in: Orlando 2006, S. 98.

(Abb. 179). Der in Carlones Werken seltene Verzicht auf die Darstellung von Attributen ist in der *Maria Magdalena am leeren Grab* der Suggestion von Einsamkeit dienlich, zu der auch die im Schatten angedeutete, wilde Felsenlandschaft, in die die Szene eingebettet ist, beiträgt. Umso mehr Hoffnung spenden das golden schimmernde Licht, das im rechten Hintergrund am Horizont erscheint und die vom linken oberen Bildrand einfallenden Strahlen, welche die auch in verschiedenen Goldtönen gestaltete Aureole, das Haar und die Toga der Heiligen hervorheben.

Die Nähe zu Christus ist in allen drei Gemälden themagebend. Diese Art der Verehrung der Maria Magdalena entspricht der Interpretation Jacobus de Voragines, nach der die Heilige die „drei besten Teile" für sich erwählt hat. Die ehrlichen Buße führten sie zur „inneren Betrachtung", die sie wiederum zu ihrer Erleuchtung trugen und sie schließlich zur „Erleuchterin" werden ließen, die das Licht empfing, „mit dem sie später die anderen erleuchtete".[562] Auch ihre Darstellung als reich gekleidete Edelfrau in der zweiten Arbeit entspricht der Charakterisierung in der *Legenda Aurea*, die ihre Abstammung von königlichem Geschlecht nennt und in ihrem ehemaligen Reichtum den Grund ihrer Sünde erkennt. Dementsprechend betont Carlone im Ölgemälde *Die büßende Maria Magdalena* deren Abkehr von weltlichen Gütern. Die Vergänglichkeit symbolisierenden Attribute fasst Carlone in einem ästhetisch arrangierten Vanitas-Stillleben nach niederländischem Vorbild zusammen. Die Büßerin hat ihren wertvollen orientalischen Teppich zusammengerollt, an dem nun das Kruzifix lehnt. Kontrastierend kniet die Zwanzigjährige frontal zum Betrachter auf dem kalt anmutenden Boden, während eine Marmorsäule im Hintergrund auf ihren üppigen Palast deutet, den sie aus Liebe zu Christus verlassen wird. Ihr Haar trägt sie bereits offen und auch ihr schweres, silbernes Gewand ist im Begriff, zu Boden zu fallen. Ein reich verzierter Schemel dient ihr als Altar, auf dem sie die Bibel aufgeschlagen hat, die einen Hinweis auf ihre spätere Missionstätigkeit und ihre Wahl der *Vita contemplativa* gibt.[563] Gleichnishaft verdeckt die Heilige Schrift einen die Eitelkeit versinnbildlichenden Totenschädel. Dornige Ranken neben dem Teppich deuten wie das Kruzifix auf die Versenkung der Maria Magdalena in die Passion Christi und erinnern an ihre Anwesenheit bei der Kreuzigung Jesu.[564] Ihre verweinten, zum Kruzifix gerichteten Augen und ihre energisch zum Gebet gefalteten Hände geben ihre Anstrengung preis. Meisterlich führt Carlone in der Mimik und Gestik der Heiligen dem Betrachter die mühevollen Exerzitien der Maria

[562] Weidinger, Erich (Hrsg.), *Legenda aurea – Das Leben der Heiligen*, Aschaffenburg 1986, S. 257.
[563] Anstett-Janßen, Marga, Lexikonartikel *Maria Magdalena*, in: LCI, Bd. 7, Sp. 523.
[564] Ibid.

Magdalena vor Augen, die im Kontrast zu der nachfolgenden Leichtigkeit der Entrückung stehen, während ein caravaggeskes Schlaglicht ihren Körper aurenhaft umhüllt und aus der Dunkelheit hebt. Die zur Stilistik des Malers gehörende, minuziöse Gestaltung der Haarpracht der Protagonistin verbindet das Werk mit dem anderen, in der Sammlung Koelliker befindlichen Gemälde Carlones, der *Opferung Isaaks* (Abb. 393), in der das Haar der Figuren ebenfalls fließend erscheint. Die rötlich-erdige Farbpalette des Werks *Die Büßende Maria Magdalena* ist weiterhin der Tonalität des Gemäldes *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft* (Abb. 533) nah und lässt daher auf eine Datierung um 1670 schließen.

Im dritten Gemälde ist das Erscheinungsbild Maria Magdalenas an die Gegebenheiten der genannten Eremitei angelehnt. An das Opfer der Patronin der Büßerinnen erinnern ihre Nacktheit und das langgewachsene Haar sowie die karge Landschaft im Bildhintergrund. Der Maler zeigt die in der Legende erwähnte, tägliche, von Engeln begleitete Emporhebung der Maria Magdalena, die sich zu ihren sieben Gebetsstunden während der dreißigjährigen Einsiedelei vollzog.

In dieser Komposition steht die Glorifizierung der Erleuchteten im Vordergrund. Die Engel zeigen Ähnlichkeit mit dem Bildpersonal der Gemälde *Die Opferung Isaaks* (Abb. 393) und *Kain erschlägt Abel* (Abb. 396) auf, während Carlone in der Figur des Engels in der rechten Bildhälfte auf seine bereits im frühen Gemälde *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32) entwickelte Gestalt zurückgreift, die im Begriff zu sein scheint, sich vom gemalten Untergrund abzulösen. Auf Wolkengebilden begutachten zwei geflügelte Putten emblematischen Charakters, am unteren linken Bildrand das an die Reue und die Fußsalbung der Sünderin erinnernde Salbgefäß, ähnlich jenen Engeln des Cuneser Bildes (Abb. 542; 546), die auch als zierendes Motiv dienen. Die Entdeckung, die der kleine Engel in Vorderansicht im Salbgefäß macht, versinnbildlicht die Erleuchtung Magdalenas. Sie tut ihre, mittels der Durchdringung ihres Körpers und ihrer Seele von der göttlichen Energie heraufbeschwörte Entzückung anhand desselben Gestus kund. Ihre empathisch verbildlichte Emotionalität bei der Ekstase und das einzigartige Motiv des von der Entzückung der Magdalena erstaunt wirkenden und mitfühlenden Engels, der seine Barmherzigkeit mit einem Griff ans Herz zur Schau stellt, rechtfertigen die späte Datierung des Werks in eine Phase, die die Vorzüge und Meisterschaft des gereiften Malers offenbaren.

Inhaltlich wie formal orientiert sich Carlone erneut an seinem Vorbild Peter Paul Rubens und den Lösungen der Caravaggisten. Die Protagonistin ist in allen drei Fällen

stark typisiert und eindeutig als dem Figurenpersonal G.B. Carlones angehörig zu identifizieren. Der entwickelte Charakter der beiden späteren Gemälde entspricht dem Schönheitsideal der Epoche wie jener des Malers selbst und findet als solches Einsatz zur Verbildlichung weiblichen Bildpersonals. Mit wenigen Variationen nutzt Carlone die Figur zur Darstellung mythologischer, wie christlicher Heldinnen. So ähnelt die äußere Erscheinung der Maria Magdalena von zartgliedriger und zugleich sinnlicher Gestalt barocker Üppigkeit mit langem, rötlich blondem Haar etwa jener der Venus (Abb. 221), der Andromeda (Abb. 359) und der Muttergottes im Freskenzyklus der SS. Annunziata del Vastato (Abb. 72). Eine zentrale Position wird der Heiligen Magdalena weiterhin in Carlones Gemälde *Die Heilige Magdalena mit Philippus und Jakobus dem Älteren*[565] (Abb. 59) zuteil. Ein als *Himmelfahrt Mariens mit Heiligen* interpretiertes Ölgemälde ist hingegen als *Himmelfahrt der Heiligen Magdalena mit Johannes dem Täufer, Thomas von Aquin, Franziskus und Dominikus*[566] (Abb. 58) zu deuten sowie G.B. Carlone zuzuschreiben.

Ein den vermehrten Kult der Heiligen während der Rekatholisierung sowie die kulturelle Verbindung Genuas zu Spanien, Flandern und Neapel demonstrierendes Beispiel bildet Carlones Ölgemälde *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*[567] (Abb. 189-193). Der *Legenda assidua* (1232-33) nach, trat der 1195 in Lissabon als Fernando Martin de Bulhom Geborene in Coimbra zuerst dem Augustinerorden, dann den franziskanischen Minderbrüdern bei und nannte sich nach seinem Vorbild, dem keuschen Eremiten Antonius Abbas.[568] Seine Missionstätigkeit brachte ihn von Spanien über Marokko nach Italien, wo er als Prediger und Theologe fußfasste. Von Sizilien aus gelangte er über das Kloster in Assisi nach Bologna, wo er die Lehre des Heiligen Augustinus einführte. Er amtierte u.a. als Guardian in Puy-en-Velay, Kustos in Limoges und Provinzial der Romagna. Im Jahr 1230 wurde er aus dem Generalkapitel in Assisi entlassen, um sich in Padua als Einsiedler der Wanderpredigt zu widmen. Bereits ein Jahr nach seinem Tod im Jahr 1231 wurde er kanonisiert, wobei ihm siebenundvierzig posthume Wunder zugesprochen wurden. Über seinem Grab in Padua wurde zu seinen Ehren die Basilika Sant'Antonio errichtet. Die Legenden

[565] Öl auf Leinwand, 230 x 130 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.
[566] Öl auf Leinwand, 128 x 92 cm, Quarto (Genua), Chiesa dei Santi Angeli Custodi; Vgl. Capurro, Rita, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/291401 (CEI 59_0003a), Cataldi Gallo, Marzia, 1999 (als Himmelfahrt Mariens mit Heiligen, Ligurische Schule).
[567] 1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.
[568] Zimmermanns, Klaus, Lexikonartikel *Antonius von Padua*, in: LCI, Bd. 5, S. 219-220.

Fiorentina, *Rigaldina*, *Benignitas* und das *Liber miraculorum* des 13. und 14. Jahrhunderts schildern die Wunder, die der Heilige zu seinen Lebzeiten erbrachte. Unter anderem erweckte er in seinem Geburtsort einen Toten zum Leben. Carlone verbildlicht dieses Wunder auf einer großformatigen Leinwand[569], die als Altargemälde die dritte Kapelle der rechten Seitenwand der Basilica di Nostra Signora Assunta in Sestri Ponente schmückt (Abb. 188).

Carlones Darstellung orientiert sich an Andrea Sacchis gleichthematigem Gemälde *Der Heilige Antonius erweckt einen Jüngling*, das dieser in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts für die Kirche Santa Maria della Concezione in Rom geschaffen hatte. Die Verehrung des Heiligen Antonius von Padua übertrug sich im 16. Jahrhundert vom Franziskanerorden auf die gesamte katholische Kirche. Große Popularität erreichte der volksnahe Heilige vor allem als Patron der Liebenden, Eheleute, Kinder und Haustiere, deren jährliche Segnung auf den Namenstag Antonius‘ fällt, und in seiner Rolle als Helfer gegen die Pest, die Besessenheit, die Kriegsnot, den Schiffbruch, die Unfruchtbarkeit etc. Auch zum Wiederfinden verlorengegangener Gegenstände wird Antonius von Padua angerufen.[570] Der einst gegen die Ketzer eingesetzte Glaubenskämpfer Antonius ist zum bedeutendsten Franziskanerbruder nach dem Ordensgründer geworden. Die Szene, in welcher der Heilige Antonius das Christuskind, das diesem im Lichtkranz erscheint, umarmt, ist im *Liber miraculorum* (um 1367)[571] erwähnt. Carlone zeigt ihn im niederländischen Darstellungstypus mit auf dem Buch stehendem Jesuskind. Carlones Bild des Heiligen vertritt weiterhin die barocke Ausführungsweise, die den Jesusknaben nach Antonius greifen lässt. In seinem Gemälde nähert sich der Künstler weiterhin den neapolitanischen Caravaggisten Bernardo Cavallino und Massimo Stanzione[572], die ebenfalls einen bartlosen, jungen Franziskaner in einem angedeuteten, kargen Innenraum zeigen, in welchem ihm während der Lektüre Jesus erscheint. Diese nahsichtigen Szenen entsprechen den Darstellungen, die ebenfalls dem 17. Jahrhundert entspringen und Antonius in seiner Studierstube, oder in einer Landschaft, das Christuskind aus den Armen seiner Mutter

[569] *Der Heilige Antonius von Padua erweckt einen Toten zum Leben*, Öl auf Leinwand, 310,5 x 223 cm, Sestri Ponente, Basilica di N.S. Assunta.
[570] Zimmermanns a.a.O., S. 219.
[571] Ed. in: AASS, Junii, Bd. II, Antwerpen 1742, S. 216-232.
[572] *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, zwischen 1635 und 1656, Öl auf Leinwand, 128 x 103 cm, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte; Öl auf Leinwand, Neapel, Pio Monte della Misericordia.

Maria entgegennehmend, zeigen. Auch Carlone lässt diese Thematik[573], wie ein weiteres seiner Ölgemälde in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese beweist (Abb. 324), nicht außer Acht. Eine spätere Version dieser Variante mit Jesusknaben in antikem Gewand schuf Carlone innerhalb eines Gemäldezyklus' zum Leben des Heiligen Antonius für die Kirche San Francesco in Cuneo (Abb. 541-546). Schirmherr dieses Zyklus' war der Kapitän Giorgio Mocchia di San Michele, der u.a. Giovanni Battista Carlone für seine Familienkapelle in der Kirche des Franziskanerordens beauftragte.[574] Carlones Arbeit in Cuneo und das Gemälde in Savigliano (Abb. 366) machen deutlich, dass die Anerkennung des Künstlers bis weit über die ligurische Grenze reichte. Gelsomina Spinone[575] vermutet, dass die Beauftragung Carlones auf ein Beziehungsgeflecht innerhalb des Franziskanerordens zurückzuführen ist. Angesichts der zahlreichen Arbeiten Carlones, die für die weit entlegenen Klöster des Ordens entstanden, erscheint diese Hypothese plausibel. Auch liefert sie Erkenntnisse über die Auftraggeber des Malers.

Symbole der lauretanischen Litanei, die von dekorativ in der linken unteren und rechten oberen Ecke arrangierten Engel präsentiert werden, verweisen auf die zentrale Aufgabe dieses hagiographischen Werkes zum Heiligen Antonius von Padua: Die Marienverehrung. Carlone deutet etwa auf die *Stella mattutina*, die *Rosa mystica*, das *Speculum iustitiae* und mit der Zitrone auf die *Santa Casa*, den *Hortus conclusus* sowie auf die wichtige Rolle Mariens innerhalb der Heilsgeschichte. An die Verbundenheit Antonius' mit der Muttergottes und an ihrer beide Keuschheit erinnert auch in der zweifigurigen Komposition der Fondazione Carige ein marianisches Attribut, der Zweig mit den weißen Lilien, den der blondgelockte Jesus im Strahlenkranz dem Heiligen überreicht. Bemerkenswert sind die Lebendigkeit und die Bewegtheit der Figuren dieses Andachtsbildes. Traditionell ist die Verbildlichung Antonius' in braunem Franziskanerhabit mit dreifach geknotetem Zingulum. In caravaggesker Manier führt Carlone den Kontrast zwischen der Leichtigkeit des Göttlichen und der irdischen Schwere dar. Der Wert der Darstellung rührt in der spitzfindigen Kombination der

[573] *Der Heilige Antonius von Padua mit Maria und Christuskind und den Heiligen Nikolaus von Tolentino und Isidor von Madrid*, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.

[574] Damiano, Sonia, Katalogbeiträge 1-15, in: Galante Garrone, Giovanna/ Romano, Giovanni/ Spione, Gelsomina (Hrsg.), *La Carità svelata. Il patrimonio storico artistico della Confraternita e dell'Ospedale di Santa Croce in Cuneo*, Cuneo 2007, passim.

[575] Spione, Gelsomina, Katalogbeitrag Nr. 18, in: Dies./Romano, Giovanni (Hrsg.), *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, Ausst.-Kat., Cuneo, ex Chiesa San Giovanni e Museo Civico, 4. Mai – 22. Juni 2003, Cuneo 2003, S. 268-269.

beiden Attribute des Heiligen, dem Jesusknaben und dem Buch, sowie in der feinsten Ausarbeitung des Schwebens des Christuskinds über den Seiten (Abb. 190-191). Der in erhabenem Kontrapost, in der Luft stehende Jesus strahlt in hellstem Glanz und setzt sich sowohl symbolisch als auch formal und in der Lichtführung über den Tod, der im *Memento mori*-Motiv des Totenschädels versinnbildlich ist, hinweg. Die Suggestion des mühelosen Schwebens spitzt Carlone im Vergleich zum spanischen Vorbild[576] zu. Carlones Gemälde darf als Musterbeispiel des nachtridentinischen, anrührenden Andachtsbildes bezeichnet werden. In den Blicken der beiden Protagonisten beweist der Maler seine Virtuosität im Verbildlichen von Gefühlen. Die affektvollen und zugleich tiefgründigen Gesichtsausdrücke sind einer empathischen Beobachtungsgabe des Künstlers geschuldet und entweder auf eine Studie nach dem lebenden Modell oder auf eine ingeniöse Imaginationsfähigkeit und religiöse Erfahrung des Malers zurückzuführen. Die Sanftheit und Liebe, die das göttliche Kind übermittelt, werden vom empfangsbereiten Geist des Heiligen aufgenommen. Ein goldener Strahl, der von links oben ins Bild trifft, das Haupt Jesu erhellt und sich über das Gesicht Antonius ergießt, intensiviert die Symbolkraft dieses realistisch gezeigten Wunders. Zu den naturalistischen Bildmitteln zählen auch das lebendig durchblutete Inkarnat Christi und dessen greifbare Präsenz im weltlichen Raum. Die im linken oberen Teil der linken Seite des aufgeschlagenen Buches angedeutete Jahreszahl, die als „1646“ interpretiert werden könnte, darf als Datum der Fertigstellung des Gemäldes gelten. Am oberen und unteren Bildrand ist eine Erweiterung der Leinwand erkennbar, die, so Bartoletti, im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde, um diesem eine gemischtlinige Form zu verleihen.[577] Bartoletti sieht allerdings eine stilistische Verwandtschaft des Werks mit der *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*[578] (Abb. 366) und datiert es daher in die späten fünfziger Jahre. Hingegen stehen die Figuren dem Bildpersonal der zum Ende der vierziger Jahre entstandenen Gemälde nah. Auch die massiger wirkenden Körper sprechen für eine etwas frühere Datierung.

Eine vergleichbar seelsorgerische Funktion hatte Domenico Fiasellas gleichnamiges, in der Kirche San Francesco nahe des Krankenhauses San Martino befindliches Gemälde.

---

[576] Jusepe de Ribera, *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, 1629, Öl auf Leinwand, 262 x 200 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 0637.

[577] Bartoletti, Massimo, Katalogbeitrag Nr. 48, in: Cervini, Fulvio/Spantigati, Carlenrica (Hrsg.), *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001, S. 113.

[578] Zwischen 1657-1669, Öl auf Leinwand, 300 x 199 cm, Savigliano (Cuneo), Chiesa dell'Apparizione; Als Bozzetto für die Leinwand in Savigliano ist das von Castelnovi (Castelnovi 1987, S. 141) erwähnte Gemälde der Sakristei des Santuario della Madonetta in Genua (Abb. 367-368) zu deuten.

Als Pendant zu einer *Ekstase des Heiligen Franziskus* (Abb. 390) ließ Carlone eine weitere Variation (Abb. 389) des Themas[579] entstehen. Die beiden Ölgemälde sind in der Pinacoteca dei Cappuccini in Voltaggio (Alessandria) aufbewahrt. Ihre Präsenz im Chor der Klosterkirche der Kapuziner wird erst mit dem Eintrag im Katalog der Pinakothek aus dem Jahr 1898 bestätigt. Die Holzrahmung, in die die Werke im 19. Jahrhundert eingefügt wurden, lässt vermuten, dass sie ursprünglich für einen anderen Aufhängungsort entstanden waren.[580] Wie Bartoletti erkennt, ist die Version später als das Gemälde der Fondazione Carige zu datieren. Die Intimität der früheren Arbeit ist in dieser einem dekorativen Charakter gewichen, die eindrucksvolle Darstellung des Seelenzustands des Heiligen durch verspielte Motive ersetzt. Das schmückend an den linken vorderen Bildrand gerückte Vanitas-Stilleben hat die dramaturgische Funktion der Memento-mori-Motive der frühen Kompositionen Carlones verloren. Die nach der Art der Telamone Wolken stemmenden Engelsfiguren, die Carlone mit dem rechten Bildhintergrund verschmelzen lässt, verbinden die Komposition mit den Fresken und deren zugehörigen Bozzetti in Öl, die Carlone in den späten fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre für die Kirche San Siro in Genua schuf. Auch der bräunliche Grundton lässt eine Datierung in eine spätere Schaffensphase des Künstlers vermuten. Diese Hypothese bestätigt sich durch den bereits von Bartoletti[581] erkannten Zusammenhang zwischen dem Werk in Voltaggio und Carlones im zweiten Weltkrieg zerstörtem Gemälde *Die Heiligen Bernhardin von Siena und Antonius von Padua in Anbetung des Namens Jesu*, das dieser nach 1664 für die Franziskaner in Genua gemalt hatte. Noch deutlicher zeigt sich die zeitliche Distanz zwischen dem Gemälde in Voltaggio und jenem der Fondazione Carige im Faltenwurf des um den Körper des Kindes wehenden Leinentuchs. Während die frühere Arbeit ein Beispiel für die klassische Behandlung der Textilien gibt, führt die spätere Carlones feingliedrige Gestaltung der Stoffe in der späten Schaffensperiode vor Augen. Bartoletti verwendet das Adjektiv „ausgewrungen“[582] zur Beschreibung der Draperie in der zeitlich nachstehenden Variante des Themas. Unbestreitbar bildet dieses Detail einen der wichtigsten Anhaltspunkte zur Chronologisierung Carlones Œuvres. Der Skizzierstil verbindet das für die private Andacht geschaffene Gemälde mit den *modelli*, die

[579] *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, um 1660, Öl auf Leinwand, 117 x 77 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.
[580] Bartoletti, Massimo, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Cervini/Spantigati 2001, S. 112.
[581] Bartoletti in: Cervini/Spantigat 2001, S. 113.
[582] Ibid.

Carlone für die Fresken in San Siro konzipierte.[583] Carlone nutzte seine Bildfindung weiterhin für eine Ganzfigurendarstellung des Heiligen *a fresco* (Abb. 619) in der Klosterkirche der Klarissen, der Chiesa di Santa Chiara in Genua[584]. An der Seitenwand des Presbyteriums erscheinen Antonius und der Jesusknaben als Zweiergruppe, eine illusionistische Nischenstatue bildend.

Nicht nachvollziehbar ist Bartolettis Datierung der *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*[585] (Abb. 390) in die dreißiger Jahre. Wie im Gemäldependant verweist die musizierende Engelsfigur deutlich auf eine Entstehungszeit des Werks um 1660. Bartoletti lässt sich durch seinen eigenen Verweis, in welchem er an die Nähe der beiden Kompositionen Carlones zur Malerei Cigolis und Empolis erinnert, beirren.
Auch in seinen hingegen zu den reifen Werken zu zählenden Arbeiten bleibt der Maler trotz einiger spätbarocker Lösungen stets den Sujets und den Bildfindungen der nachtridentinischen Florentiner Malerei des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts verhaftet. Carlone zeigt mit dieser Darstellung die in der *Legenda S. Francisci* (1261) Bonaventuras beschriebene Vision des Heiligen. Der Schilderung in der Biographie zufolge, erschien dem erblindeten Franziskus während seiner letzten Lebensstation in Rieti ein auf der Laute spielender Engel.[586] Carlone konzentriert sich in der Arbeit auf die Verbildlichung der Vision, die der Heilige im Zustand der Blindheit empfängt. Die beiden Pendants mit den Ordensbrüdern formieren sich in einer identischen Lichtführung und Behandlung der Figuren, der Draperien und des Bildhintergrunds sowie im gleichen Aufbau. Weiterhin kommt der auf einer Violine spielende Engel in der *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi* nicht, wie Bartoletti glaubt, den musizierenden Engelsfiguren der Fresken Carlones in der Annunziata aus den dreißiger Jahren, aber jenen, seiner Kompositionen für die Theatinerkirche San Siro gleich. Die langen Pinselstriche, die Carlone zur Skizzierung des Himmelsboten nutzt sowie der listige Blick des Engels, der sich zur Vergewisserung seines Erfolges auf den Heiligen in Ekstase richtet, zieht Bartoletti zur Zuschreibung des Werks – das im Katalog von 1898 und den weiteren Inventaren der Pinakothek ohne Präzision einem Familienmitglied der Carlone und einmal Giovanni Andrea attribuiert wurde – an Giovanni Battista heran. Auch diese sprechen jedoch für eine Ansiedlung der Arbeit in

[583] Ibid.
[584] Ca. 1670-80, Fresko, 250 x 180 cm, Genua, Santa Chiara.
[585] Um 1660, Öl auf Leinwand, 116 x 78,5 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.
[586] Pater Gerlach, Lexikonartikel *Franz (Franziskus) von Assisi*, in: LCI, Bd. 6, Sp. 264.

den Zeitraum der Freskierung von San Siro. Weiterhin beweisen die Pastellfarben der Gewänder der Engelsfiguren beider Gemälde eine spätere Ausführung. Die dekorative Anordnung der Motive lässt die beiden Gemälde ein Ganzes bilden. Der bronzefarbene Totenkopf verbindet sich mit dem erdigen Grundton und wird von dem goldenen Lichtschimmer kaum aus der Dunkelheit hervorgehoben. In der Leinwand *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua* lässt ihn Carlone den Lilienzweig lehnen. In der *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi* ist er in der linken oberen Ecke, im Dreiviertelprofil, als Stilleben mit einem Stundenglas und weiterer Exerzitien-Lektüre platziert. Die Blickrichtung der vom Tod geleerten Augenhöhlen schneidet das Bild diagonal vom linken oberen zum rechten unteren Bildrand. Auch in den Handbewegungen der beiden Franziskaner in gleicher Art gestalteter brauner Ordenskutten ist die gemeinsame Konzipierung der Ölgemälde ersichtlich. Die rechte Hand Franziskus‘ berührt wie die Linke Antonius‘ das aufgeschlagene Buch, während die beiden anderen geöffneten Handflächen die göttlichen Erscheinungen empfangen. Die dreifachen Knoten der ihre Gewänder gürtenden Zingula lagern einer wie der andere in der unteren Bildmitte und verweisen außer auf die drei Gelübde der Armut, der ehelosen Keuschheit und des Gehorsams der Ordensangehörigen auf die Erdgebundenheit der Körper der Ordensbrüder, während deren austretende Seelen bereits der weltlichen Gravitation enthoben sind. Entrückt die göttliche Musik des Engels den Geist Franziskus‘, so lenkt der Segen Christi die Seele des Heiligen Antonius gen Himmel. Ist die *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*, der *idea* des Malers gemäß, zur Linken des Gemäldedependants gehängt, treffen die Lichtscheine, welche die Psychen der Heiligen begleiten, aufeinander und führen zur selben Quelle. Das Motiv der Kordel sowie der über sein Instrument gebeugte Engel finden sich in einer vergleichbar diagonalen Komposition Guercinos[587] wieder. Einen ähnlich frontal zum Betrachter gezeigten Totenschädel, wie er ihn in dem die Legende des Heiligen Antonius veranschaulichenden Bild nutzt, setzt Carlone in die rechte Ecke seines Bildes *Der Heilige Hieronymus*[588] (Abb. 472). Bartoletti führt dieses in einer privaten Sammlung befindliche Ölgemälde an, um dessen Verwandtschaft zur *Ekstase des Heiligen Franziskus* zu veranschaulichen. An dieser Stelle sei hingegen auf die Differenzen der Motive verwiesen, welche die zeitliche Distanz der beiden Gemälde aufzeigen. *Der Heilige Hieronymus* ist in die späten sechziger Jahre zu datieren, da er

[587] Francesco Barbieri, gen. Il Guercino, *Die Ekstase des Heiligen Franziskus*, Öl auf Leinwand, 162 x 127 cm, Dresden, Gemäldegalerie.
[588] Öl auf Leinwand, private Sammlung, publiziert in: Bartoletti 2001, S. 113.

jene Gemälde vertritt, in denen Carlone den Zenit seines caravaggesken Naturalismus erreicht.

Eine großfigurige Version der *Engelspietà* (Abb. 12) in der Pinakothek von Voltaggio[589] ist Giovanni Battista Carlone zuzuschreiben. Nach caravaggeskem Vorbild zeigt Carlone nicht allein die von Bonaventura beschriebene (*Legenda major*, XIII,3) Stigmatisierung des Heiligen, die dieser in seinem Rückzugsort auf dem Berg La Verna erfährt, sondern die seit dem Tridentiner Konzil bevorzugt dargestellte Erschöpfung Franziskus' als narrativen Ausbau der Erwähnung Bonaventuras. In Caravaggios Gemälde liegt der Heilige nach dem Wunder rücklings in den Armen eines Engels. Orazio Gentileschi[590] zeigt einen aus dem Stand zusammensinkenden Franziskus. Carlone lässt den Heiligen von zwei Engeln stützen, die diesem Trost spenden und dem Betrachter beweisend die Wundmale bedeuten.

Zur Ehrung des Heiligen Hieronymus entwarf Carlone zwei weitere Ölgemälde, die den Gelehrten im Moment des sich Wendens an Gott während seines Studiums christlicher Schriften zeigen. Der um 347 im dalmatischen Stridon geborene Sophronius Eusebius Hieronymus erfuhr eine Ausbildung in den Freien Künsten in Rom. Der *Legenda aurea* ist zu entnehmen, dass er die klassische Literatur den theologischen Schriften vorzog und aus diesem Grund in einer Vision, die er während einer Fieberkrankheit erfuhr, vom himmlischen Richter bestraft wurde. Als er genesen aus seinem Traum erwachte, überzeugten ihn blaue Flecken, die er auf seinen Schultern erkannte und als Spuren seiner Bestrafung durch Gott deutete, von der Wahrhaftigkeit seiner Vision. Der bekehrte Hieronymus widmete sich von diesem Zeitpunkt an dem Studium der Heiligen Schriften. 366 ließ er sich taufen. Sein Studium brachte ihn u.a. nach Trier, Aquileia und Antiochien, wo er im Kloster lebte. Sein folgender Lebensweg führte ihn in die strenge Askese. Im Jahr 375 zog sich Hieronymus für zwei Jahre in die Wüste Chalkis in Syrien zurück. Nach seiner Priesterweihe, die er bei seiner Rückkehr nach Antiochien erhielt, diente er aufgrund seiner hervorragenden Beherrschung der hebräischen und griechischen Sprache Papst Damasus I. in Rom als Sekretär.[591] Sein Name, der, wie in der *Legenda aurea* geschildert, „Heiliges Gesetz" bedeutet, weist bereits auf seine Bestimmung als Übersetzer der Heiligen Schrift und Verfasser der Ordensregeln hin. Hieronymus nahm sich der Übertragung der hebräischen Urfassung der Heiligen Schrift

[589] Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 164,5 x 126 cm, erweitert zur linken und oberen Seite, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.
[590] 1612-13, Öl auf Leinwand, 133 x 98 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
[591] Miehe, Renate, Lexikonartikel *Hieronymus*, in: LCI, Bd. 6, 519.

ins Lateinische, der *Vulgata*, in einem Kloster in Betlehem an, dessen Leitung er nach dem Tod Damasus I. übernahm.[592] In diese Zeit im Kloster fällt die legendäre Löwenheilung Hieronymus'. In der *Legenda aurea* findet diese Szene in Bethlehem nach der Rückkehr Hieronymus aus der Wüste und vor seiner Einberufung ins Amt des päpstlichen Schriftführers statt. Der Erzählung Jacobus de Voragines nach soll eines Abends ein hinkender Löwe das Kloster betreten haben. Die Ordensbrüder seien geflohen, Hieronymus aber habe sich des Tieres angenommen und seine Heilung angeordnet. Jacopo di Voragine berichtet weiter, dass die Brüder auf Geheiß Hieronymus' einen Dorn aus der Pranke zogen und die Wunde wuschen. Der Löwe soll fortan als Haustier im Kloster gelebt und als Hirte des Esels gedient haben. Als Verfasser der *Vulgata* sowie vieler exegetischer Schriften und Briefe wurde er neben dem Heiligen Augustinus zum bedeutendsten Theologen und Kirchenvater. Besondere Bedeutung wird ihm in der kirchenschriftlichen Verteidigung der Jungfräulichkeit Mariens zuteil. Hieronymus wird u.a. als Patron der Asketen, Schüler und Lehrer, Theologen und Universitäten verehrt. Ein weiterer Kult feiert ihn als Beschützer der Augen.[593]

Einen besonderen Stellenwert erhält Hieronymus seit dem Konzil von Trient, mit dessen Beschlüssen aus dem Jahr 1563 die Vulgata zur einzigen anerkannten Quelle für die bildende Kunst wurde. Auch als bildliches Argument für das katholische Beharren auf der lateinischen *Vulgata*, das im Gegensatz zum Versuch seitens der Protestanten, die Schrift dem Volk zugänglich zu machen, stand, war das Thema dienlich. Die Darstellung des Heiligen Hieronymus ist daher als gegenreformatorisches Sujet zu interpretieren.[594] *Die Vision des Heiligen Hieronymus*[595] (Abb. 210) gestaltet Carlone als Synthese der die Vita und das Wirken des Heiligen symbolisierenden Motive und Attribute. Er verbindet den Typus des in der Wüste Büßenden mit jenem des über den Büchern meditierenden Gelehrten. So zeigt er Hieronymus in einer steinigen Wüstenlandschaft sitzend, jedoch zugleich an seine Darstellung im Gehäuse erinnernd, umringt von seinen Büchern und Schreibutensilien, deren Anordnung ein Studierzimmer fingiert. Nach dem Modell Il Guercinos[596] konzipiert Carlone die Darstellung als *memento mori*. Von der Posaune des Engels der Offenbarung erschreckt, richtet der zuvor in die Bücher vertiefte Heilige seinen Blick gen Himmel. Der

[592] Ibid.
[593] Ibid.
[594] Poeschel 2011, S. 243.
[595] Um 1650, Öl auf Leinwand, 144 x 192 cm, private Sammlung, publiziert in: Orlando 2010, S. 77.
[596] Ca. 1650, Öl auf Leinwand, 307 x 332 cm, St. Petersburg, Eremitage.

fanfareblasende Engel ist wie in Guercinos Version auf die Spitze der Trompete reduziert. Die literarische Quelle für dieses Detail findet sich in der einst Hieronymus zugeschriebenen, jedoch aus dem 13. Jahrhundert stammenden *Regula Monachorum*.[597] Der in dieser enthaltene Aufruf Hieronymus erinnert an das Jüngste Gericht und die Vergänglichkeit des Weltlichen: „Semper tuba illa terribilis vestris perstrepat auribus: *Surgite, mortui, venite at judicium* [Hervorh. d. Verf.].[598] Ebenda ist es Hieronymus, der die fromme Lebensführung anmahnt, während er an anderer Stelle des selben Schriftstücks seine eigene beständige Gottergebenheit bezeugt. In dieser Passage findet sich das Bild des die Posaune hörenden Gelehrten bei der Lektüre. Es ist eben dieser Abschnitt, der die Textquelle für die von Carlone dargestellte *Vision des Heiligen Hieronymus* bildet: „Igitur, sive leges, sive dormies, sive scribes, sive vigilabis, Amos tibi semper buccina in auribus sonet.“[599] Das Zeugnis bezieht sich auf den ersten Brief des Paulus an die Korinther[600]: „Ob ihr also esst oder trinkt oder etwas anderes tut: Tut alles zur Verherrlichung Gottes“ (1Kor10,31).

Carlones Verbildlichung des Heiligen Hieronymus steht in Kontrast zu den Darstellungen des Heiligen im Typus des Büßers und des Gelehrten. Wie Il Guercino zeigt er diesen weder als ausgemergelten Asket noch als vergeistigten Theologen, stattdessen verleiht er dem Heiligen einen gestählten Körper. Nur der lange Bart und seine spärliche Bekleidung weisen auf seine Entsagung hin. In der Wiedergabe des Hieronymus findet die patriarchale Figur mit stämmigem Körperbau und langem Bart Anwendung, die Carlone zur Abbildung Abrahams, Tobits und Moses‘ entwickelte. Stilistisch ist das Gemälde mit dem *Heiligen Sebastian*[601] (Abb. 236) verwandt, in welchem Carlone ebenfalls temporär die klassische Ausdrucksweise der Bologneser Schule aufgreift und damit seine Vielfältigkeit unter Beweis stellt. Gemäß des Barockklassizismus gestaltet er das Inkarnat des Heiligen Hieronymus mittels eines weichen, flächigen Farbauftrags. Der klassische Faltenwurf seines roten Tuchs entspricht der Idealisierung des Protagonisten. Diese Konzentration auf die Ästhetisierung widerspricht in mancher Hinsicht der narrativen Funktion, die die

[597] Jeon, Hanho, *Meditatio mortis. Zur Ikonographie des Heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer*, Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2005, S. 37, Fußnote 167.
[598] PL XXX, 417.
[599] Ibid., XXIII, 375.
[600] Jeon 2005, S. 37, Fußnote 167.
[601] Öl auf Leinwand, 115,5 x 88,9 cm, Toulouse, Fondation Bemberg, Provenienz: Christie’s, New York, 15.10.1998, Versteigerungsnummer 87, Provenienz: Dussy, Riehen; Zuschreibung an Giovanni Battista Carlone durch Mary Newcome-Schleier.

meisten seiner Arbeiten auszeichnet. Der dekorative Aspekt wird in Carlones akademischer Komposition jedoch mittels vieler symbolträchtiger Attribute gemildert, um dem Bild einen repräsentativen Charakter zu verleihen. Die einzige Ausnahme bildet die der Bilderzählung dienliche Idee, den Gelehrten eine Gestik ausführen zu lassen, die sein Erstaunen über das laute Tönen zum Ausdruck bringt. Indem er Hieronymus seinen rechten Arm emporstrecken und seine Hand symbolisch zum Schutz der Augen vor dem blendenden göttlichen Licht über die Stirn halten lässt, führt er das von Reni übernommene Motiv des schmachtenden Blicks des Bildpersonals gen Himmel in einen narrativen Kontext zurück. In einem spitzfindigen Kunstgriff, spielt er mit der Verbildlichung der Sinne. Der Patron für die Augen schützt sein eigenes Augenlicht vor den göttlichen, die Wahrheit offenbarenden Strahlen, statt seine Ohren vor der das Jüngste Gericht ankündigen Melodie der Posaune des Engels abzuschirmen. Im Gemälde dient auch seine abwehrende Geste lediglich dem Schein und ist der theatralen Affektation und dem barocken Pathos geschuldet. Sein Gesicht wird wie sein gesamter Körper von einem caravaggesken Schlaglicht getroffen und erhellt. Der von Jakobus de Voragines erwähnten Weihe Hieronymus‘ zum Presbyter Cardinalis gemäß, lässt Carlone den Körper des Gelehrten von einem roten Tuch umhüllen, das das purpurne Kardinalsornat aufgreift. Seinen Kardinalshut hat Hieronymus als Zeichen der Demut abgenommen und an die Felswand gehängt, an der auch ein Kruzifix angebracht ist, das einerseits an die Kontemplation des Heiligen, andererseits in seiner Gestaltung als illusionistisches Trompe-l‘oeil an die Überwindung des Todes und die Fleischwerdung der Auferstehenden erinnert. Mit vergleichbarer Symbolik ist der aus dem kargen Gestein wachsende Baum im linken oberen Teil des Bildes behaftet. Die sich zur Linken stilllebenhaft gestapelten Bücher, zwischen denen einzelne Schriftrollen und Papiere gesteckt sind, sowie ein Tintenfass mit Schreibfeder, verweisen auf Hieronymus‘ schriftstellerische Tätigkeit und seine Übersetzung der Bibel. Letztere ist teils auf seinen Schoß, teils auf einen Felsen gestützt. In der rechten unteren Ecke deutet zusätzlich zum Schall der Posaune des Jüngsten Gerichts ein Totenschädel im Profil auf die Endzeit und die irdische Vergänglichkeit. Am linken unteren Bildrand ist vor dem Felsen im Schatten ein Löwenkopf zu erahnen, der frontal zum Betrachter blickt. Er erinnert an die in der Legende geschilderte Löwenheilung, die wiederum der alttestamentlichen Episode Daniel in der Löwengrube (Dan 6) und der Hagiographie des Heiligen Torpes, vor dem sich ein Löwe in der Arena verneigt, verwandt ist. In allen drei Überlieferungen erkennt das wilde Tier die Unantastbarkeit und Heiligkeit der

auserwählten Männer. Nach barocker Manier ordnet Carlone in seinem hochformatigen Gemälde alle Motive in einer sorgsam ausgewogenen, diagonalen Komposition an.

Eine spätere Version zeigt den *Heiligen Hieronymus*[602] (Abb. 470-471) im Stile Jusepe Riberas. Der Heilige ist im Akt der Niederschrift der *Vulgata* dargestellt. Das Gemälde weist im Vergleich zur ersten Bearbeitung des Themas eine deutliche Entwicklung des Künstlers in der plastischen Gestaltung der Figur wie in der Lichtführung auf. Ein caravaggeskes Schlaglicht lässt den ausgezehrten Körper des Gelehrten nun aus der Dunkelheit hervortreten. Carlone zeigt in seiner dritten Interpretation Hieronymus im Moment der Ektase. Der Hauptaugenmerk liegt in der dramatischen Psychologisierung des Heiligen. Die akademische Ästhetik und Leichtigkeit der ersten Version ist einem caravaggesken Realismus gewichen. Mit geöffnetem Mund blickt Hieronymus gen Himmel und empfängt die göttliche Inspiration zur Niederschrift des Testaments in Form göttlicher Strahlen aus eben dieser Richtung. Wie bereits im Fresko *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 474) signiert Carlone auch in diesem Werk mit den Worten „G. Ba. Carlone fecit" auf dem Motiv des Aufgeschlagenen Buches (Abb. 471). Das Datum könnte als „1668" interpretiert werden. Auch stilistisch ist das Gemälde in der zweiten Phase der Auseinandersetzung Carlones mit dem Caravaggismus anzusiedeln. Während Carlone in seinen frühen Werken vor allem den mailändischen und florentinischen Interpretationen der naturalistischen Malerei unterlag, lehnte er sich, wie dieses Gemälde beweist, in den späteren Kompositionen an den neapolitanischen und holländischen Caravaggismus an. Franco Moro[603] betont die feingliedrige Ausgestaltung des Antlitzes und der kleinsten Details im Bild, die ebenfalls auf den Einfluss der außergenuesischen Künstler hindeuten. Auch er ruft in diesem Zusammenhang die künstlerische Verbindung der Städte Genua, Rom und Neapel der Ära post-Caravaggio ins Gedächtnis. Als inspirative Quelle Carlones für den Bildaufbau und den detaillierten Naturalismus nennt auch Moro den Namen Riberas. Weiterhin erkennt er den Einfluss des flämischen Schülers Riberas, Hendrick van Somerens (1615-1685). Ferner verweist Orlando[604] auf die Beschäftigung der Genueser Künstler mit der Malerei des in Neapel aktiven Spaniers Ribera. Auf letzteren gehen der scharfe

[602] Signiert: "G. Ba. Carlone fecit 1668", Öl auf Leinwand, 123 x 96 cm, Private Sammlung, Provenienz: Galerie Maurizio Nobile Paris-Bologna, publiziert in: *Pensées cachées,* Musée des Beaux-Arts Lille; Gesino, A. in: *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Busmani, E./ Nobile, Maurizio, Bologna 2009, Nr. 4.
[603] Moro, Franco, *Liguri*, in: Ders. (Hrsg.), *Piacenza, terra di frontier: pittori Lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*, Piacenza 2010, S. 108.
[604] Orlando 2010, S. 77.

Kontrast der Farben Schwarz, Weiß und Rot zurück. Carlone beweist mit dieser Arbeit sein Reüssieren in der *Chiaroscuro*-Malerei. In einem extremen Realismus führt Carlone die Hinfälligkeit des Menschen vor Augen: In der naturalistischen Wiedergabe der gealterten Haut des Gelehrten suggeriert er das von den Knochen fallende Fleisch. Die kühnen Weißhöhungen, mit welchen Carlone einzelne Barthaare des Heiligen, dessen weißes Hemd, das partiell unter dem roten Mantel Hieronymus' hervorblickt sowie die Schreibfeder hervorhebt, gehören zur Charakteristik der Spätphase des Künstlers. Auch das rötliche Licht, in welches Carlone die Motive zur Heraufbeschwörung der abendlichen Stimmung, die das nächtliche Studium im Kerzenlicht andeutet, taucht, definiert die Darstellung als Spätwerk. Dem gleißenden Weiß der Feder setzt Carlone das erdige Braun der gegerbten Haut des Kirchenvaters entgegen. Letzteres Detail geht auf eine briefliche Schilderung des Heiligen zurück: „Horrebant sacco membra deformia squalida cutis situm Ethiopice carnis adduxerat."[605] Die caravaggeske Art der Befolgung tridentinischer Anweisungen an die Maler aufgreifend, reduziert Carlone die Bildmotive und präsentiert diese zugunsten der Intimität in ausdrücklicher Nahsicht. Lediglich die Schreibutensilien, mit denen Hieronymus die *Vulgata* verfasst und damit die göttliche Berufung erfüllt, und der große Galero, der diesmal am linken Bildrand erscheint, sind als Attribute des Heiligen ins Bild aufgenommen. Ein nur schwach aus dem schwarzen Hintergrund hervortretender Totenschädel, der an die Nichtigkeit der weltlichen Würden erinnert, ist dem Kardinalshut formal wie symbolisch gegenübergestellt. Ähnlich wie Ribera[606] positioniert Carlone das Schriftstück Hieronymus' am unteren Bildrand und lässt es illusionistisch in den Betrachterraum ragen. Auch der hervortretende Arm des Gelehrten sowie die mittels eines harten Faltenwurfs suggerierte Schwere des Umhangs sind dem Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters zugehörig. Das Purpurrot des Mantels ist durch ein gebrochenes, orangenes und natürlicheres Rot ersetzt, das, der Harmonie dienlich, farblich an den warmen Terracotta-Ton des Inkarnats des Heiligen angepasst ist. Eine Reminiszenz an Caravaggio bildet die hauchfeine goldene Aureole über Hieronymus' Haupt. Das der Andacht verpflichtete Gemälde ruft zur *meditatio mortis* auf und liefert dem Betrachter gleichzeitig ein konkretes Modell.

[605] PL XXII, 179.
[606] Vgl. aus den mehr als vierzig bekannten Versionen des Themas von Jusepe de Ribera (1591-1652) z.B.: 1637, Öl auf Leinwand, 128,5 x 102 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilij.

Carlone stellt den Heiligen Hieronymus weiterhin in seinem, heute in der Chiesa di San Giacomo Maggiore in Gavi befindlichen Gemälde *Die Heilige Dreifaltigkeit mit den Heiligen Hieronymus und Franz von Paula*[607] (Abb. 212) dar. Wie Galbiati[608] vermutet, stammt das Bild aus dem einstigen Oratorio della Santissima Trinità des Paulaner-Ordens (Tertiarier) in Gavi. Der Vergleich des letztgenannten Gemäldes mit den Einzeldarstellungen des Heiligen Hieronymus ist aufschlussreich für das Verständnis der von Carlone entwickelten Figurentypen. Die Gegenüberstellung zeigt, dass der Maler dazu tendiert, kreierte Typen, nicht mehrmals für eine bestimmte Persönlichkeit, sondern für ähnliche Charaktere zu verwenden. Überschneiden sich die Eigenschaften bestimmter Protagonisten, zögert Carlone nicht aus seinem bereits erprobten Repertoire zu wählen. Hingegen ist er stets bestrebt, sein Personal an die jeweiligen Gegebenheiten und Aufgaben der Gemälde anzupassen. Deshalb unterscheiden sich seine Darstellungen des Heiligen Hieronymus. Im Fall des Bildes in Gavi richtet sich Carlone nach dem repräsentativen Zweck des Werks und zeigt Hieronymus dementsprechend ansehnlich und imposant, während in den Andachtsbildern die Physiognomie und Aufmachung des Heiligen der vom Maler erwünschten Intimität unterliegt.

Zur spanischen wie anschließend flämischen Tradition gehört die Darstellung der Anhänger Jesu als Serie von Ölgemälden, die auch in Genua Einzug fand. Als Beispiele sind die *Zwölf Apostel* der Kunstsammlung Giovanni Battista Spinolas anzuführen, welche die von Carlone ausgemalte Galerie im Palazzo Doria Spinola zierten (siehe Kap. 3.2.1.3.).[609] Auch Carlone selbst widmete den Aposteln Einzeldarstellungen. Eine Serie ist in dem von Belloni[610] publizierten Inventar Bernardino Gallos (quondam Thomae) vom 9. Dezember 1683 dokumentiert. Von Carlones Einzeldarstellungen der Apostel ist der *Heilige Petrus*[611] (Abb. 465) bekannt, der als Halbfigur, sitzend, mit Heiligenschein und seinem Attribut, den Schlüsseln, die an der Wand am linken

[607] Ab 1650, Öl auf Leinwand, 274 x 172 cm, Gavi, Chiesa di San Giacomo Maggiore; Inschrift im Lichtschein auf der Wolke: „CHAR/ITAS“; Restaurierung des Gemäldes in der ersten Hälfte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts; Die Eingriffe sind insbesondere im oberen Teil des Bildes ersichtlich.

[608] Galbiati, G., *Le tre Conftaternite di Gavi Ligure*, Ovada 1979 (zuerst: Genua 1949), S. 146-147; Natale, V., Karteikarte des Ministeriums, Nr. 01/00027601, Spantigati, Carlenrica.

[609] Boccardo/Santamaria in: Santamaria 2011, S. 285.

[610] Belloni, Venanzio, *Penne, Pennelli e Quadrerie. Cultura e Pittura Genovese del Seicento*, Genua 1973, S. 65: „Dodeci Apostoli, di Carlone, di palmi 3 e 4; lire 144.“; Quelle des von Belloni publizierten Inventars: Staatsarchiv Genua, Notar Carlo Orazio Torello, Schriftrolle 3, 9. Dezember 1683, Nr. 1174; Dem Inventar ist zu entnehmen, dass der Gutachter der Gemälde der Maler Domenico Piola (1627-1703) war.

[611] Öl auf Leinwand, 98.1 x 69.5 cm, signiert, über Kopf auf der dargestellten Bibelseite, San Francisco, De Young Fine Arts Museum of San Francisco, Inv.46.15, 14.11.1946, gestiftet von Frederick Rolandi.

Bildrand hängen, sowie mit aufgeschlagenem Buch, auf dem der Maler signiert hat, gezeigt ist. Die Größe des Gemäldes im De Young Fine Arts Museum in San Francisco entspricht ungefähr den Maßen, die im notariellen Schriftstück von 1683 angegeben sind.[612] Eine spätere, nahsichtige Variante[613] (Abb. 495) wurde 1981 in Mailand versteigert. Die durch Cervini[614] Carlone zugeschriebene Version in der Pinakothek von Voltaggio ist hingegen nicht zum Œuvre des Malers zu rechnen. Einen ähnlichen Figurentypus wie im Bild des De Young Museum nutzt Carlone für seine Portraitierung *Jakobus' des Älteren*[615] (Abb. 466).

Die Episode der Gefangennahme Petri, die in der Apostelgeschichte (12) beschrieben ist, thematisiert die Christenverfolgung im Römischen Reich. König Herodes Agrippa I., der versuchte, die Gunst der Juden in Jerusalem mittels der Unterdrückung der jungen Christengemeinde zu gewinnen, ließ Jakobus den Älteren hinrichten und Simon Petrus gefangen nehmen, um ihn am Pesachfest dem Volk vorzuführen. In Carlones Ölgemälde *Die Befreiung Petri*[616] (Abb. 55) ist der Moment verbildlicht, da ein Licht in den Kerker strahlt, ein Engel des Herrn eintritt und Petrus auffordert, ihm aus dem Gefängnis zu folgen (Apg12,7). Dieses frühe Werk Carlones verfügt über eine einfache Komposition, in der ein auf dem Boden liegender, von der körperlichen Präsenz des Engels verblüffter Petrus abgebildet ist, der im Begriff ist, sich von seinem Strohlager zu erheben. Sein Erstaunen spiegelt sich in seiner linken geöffneten Hand, die von einem seitlich von der rechten oberen Ecke einfallenden Schlaglicht hell erleuchtet wird. Letzteres erhellt u.a. das Gesicht Petrus', dessen noch ungläubiger Blick auf die strahlende Engelsfigur fällt, die mit freundlichem Ausdruck, aber eindeutigem Zeigegestus in Richtung des Ausgangs Petrus bedeutet, schnellstmöglich den Kerker zu verlassen. Der Vollmond, der hinter dem Gitterfenster am linken oberen Bildrand erscheint, zeigt, dass sich die Szene nachts ereignet. Bereits in dieser prämaturen Arbeit zeigt sich die Fähigkeit des Künstlers, das Bild klar und harmonisch zu strukturieren.

---

[612] In den Genueser Schriftrollen wird die Maßeinheit „palmi" angegeben; 1 palmo (Handfläche) entspricht 24,8 cm, vgl. Belloni 1973, S. 77; Demnach waren die Gemälde der *Zwölf Apostel* je ca. 99,2 x 74,4 cm groß.

[613] *Der Heilige Petrus*, ca. 1670, Öl auf Leinwand, 53 x 45 cm, private Sammlung, Provenienz: Manzoni Finarte Mailand, 16. Dezember 1981, Versteigerungsnummer 551.

[614] Cervini, Fulvio, *Una quadreria per un convento: scelte e temi privilegiati*, in: Ders./Spantigati, Carlenrica, *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001, S. 43.

[615] Öl auf Leinwand, 82 x 72,5 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker, Inv. LK1111.

[616] Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Arenzano (Genua), Chiesa dei Santi Nazario e Celso, Sakristei, Provenienz: Arenzano (Genua) Oratorio di San Pietro; Zugeschrieben und publiziert durch: Bozzo, Gianni, *La decorazione pittorica delle navate*, in: Rossini 2005, S. 77.

Die formalen Bildmittel und der sorgfältig durchdachte Bildaufbau entsprechen dem inhaltlichen Gehalt der Darstellung, der religiösen Botschaft, die Carlone dem Betrachter übermittelt. Zugunsten der Perspikuität verzichtet Carlone auf die Abbildung der im biblischen Text erwähnten Wachen und reduziert das Bildpersonal auf zwei Figuren, die er zur Erreichung von Spannung auseinanderstreben lässt. Weitere Kontraste tragen zur Dramatisierung des Dargestellten bei: Die einzelnen Gliedmaßen der Protagonisten setzen sich bereits aus diversen Konvexen und Konkaven zusammen, die die Bewegtheit der Szene verstärken. Die jugendliche Engelsgestalt eilt in Richtung des rechten Bildrands, während der Körper des greisen Simon Petrus zur rechten Seite gebeugt ist. Auch das Licht-und-Schatten-Spiel versinnbildlicht inhaltliche Antagonismen: Deutet die linke hell erleuchtete Handfläche des Petrus darauf hin, dass dieser die Botschaft Gottes vernommen hat und dem Engel folgen wird, so stützt sich seine verschattete Rechte auf den Boden des Kerkers, scheint sich an diesem festzuhalten und verdeutlicht auf diese Weise, dass Petrus noch nicht von der Realität des Geschehens überzeugt ist. Diese Symbolik spiegelt sich in den Unterarmen des Engels, der mit der linken Hand an den im Schatten liegenden Türrahmen greift und mit seiner vom Licht erhellten Linken auf die versprochene Freiheit verweist. Im Motiv der sich am unteren Bildrand annähernden Füße der beiden Figuren verdeutlicht sich dieser Gegensatz: Petrus‘ Fuß liegt wie bleiern und unbewegt auf dem Boden, während der Fuß des Engels in der Luft zu schweben scheint. Dem jugendlichen Elan des Seraphs stellt Carlone die Altersmüdigkeit Petrus‘ gegenüber. Demgemäß formen der am Boden kauernde Petrus und der erhöht in aufrechter Pose schreitende Engel eine Schräge, die eine diagonale Komposition bildet. Dem hoffnungslosen Menschen im dunklen Kerker, der das irdische Elend versinnbildlicht, steht das göttliche Licht, das die Erlösung, das Heil allegorisiert, gegenüber. Gott errettet die Menschheit aus der Finsternis. Gleichzeitig wird Petrus symbolisch von eben diesen goldenen Strahlen getroffen, die ihm Kraft verleihen, wie seine rechte gespannte Hand verrät. Er ist noch im Kampf mit der Gravitation, die seinen Körper beschwert, aber er wird dem Gottesboten gehorchen. Entsprechend bedeutungsvoll ist die Thematik des Gemäldes: Die Befreiung Petri bildet die Voraussetzung für die Verbreitung des Christentums. Während der gottlose König Herodes Agrippa I. später vom Engel des Herrn geschlagen wird und „von Würmern zerfressen“ verscheidet (Apg12,23), gelingt die körperliche Befreiung des gläubigen Petrus aus der Haft und die Loslösung seines Geistes aus irdischen Ordnungen durch Gott. Das Erkennen des Engels und seiner Botschaft entspricht dem Glauben Petri an

seine Berufung. Den apokryphen Berichten nach, wird Petrus, seiner Bestimmung gemäß, nach Rom gehen und dort, nachdem er das Papsttum gründet, das Martyrium unter Herodes erleiden. Carlone gestaltet Petrus traditionell als „älteren Mann mit breitem und kantigem Schädel, grauem kurzen Haar“ sowie blauer Tunika und goldenem Mantel. Die Gewandfarben weisen auf seine Rolle als „Hüter des Himmelreiches“, wobei das Blau auf den Himmel und das Gold auf die göttlichen Lichtstrahlen verweist.[617] Einen vergleichbaren Kontrast von passivem und aktivem Arm Petrus‘ sowie einen ähnlich dynamischen Fingerzeig des Engels bildete Il Guercino ab, während sich Carlone in der Farbgebung an Bernardo Strozzi anlehnt. Die Lichtführung erinnert hingegen an die Version Van Honthorsts. Einen verwandten Bildaufbau wird Murillo präsentieren.[618]

Für die Familienkapelle der Cattaneo della Volta, die Santa Maria Immacolata e San Torpete, fertigte Giovanni Carlone, oder Giovanni Battista Carlone eine der seltenen Darstellungen des *Heiligen Torpes von Pisa*[619] (Abb. 179) an. Der Kult des frühchristlichen Märtyrers war durch Händler der Stadt Pisa in Genua eingeführt worden. Im zwölften Jahrhundert entstand im Bereich des *albergo* der Familie Cattaneo della Volta das dem Heiligen gewidmete Gotteshaus der toskanischen Gemeinde unter der Schirmherrschaft der Adelsfamilie, die diese im frühen 14. Jahrhundert zur Pfarrkirche erweiterte. Das heutige Erscheinungsbild der Kirche geht auf eine Renovierung, die die Cattaneo della Volta im Jahr 1730 durchführen ließen, zurück. [620] Legendären Überlieferungen nach, diente der aus Pisa stammende Torpes als Verwalter am Hof des Kaisers Nero im 1. Jahrhundert n. Chr. Er soll durch Paulus zum Christentum bekehrt und durch einen Priester namens Antonius getauft worden sein. Die Acta Sanctorum geben detailliert Aufschluss über die Geschehnisse, die zu Torpes‘ Martyrium geführt haben, und die Peinigungen, die dieser erfahren musste:

---

[617] Vgl. Poeschel 2011, S. 196.

[618] Francesco Barbiero, gen. Il Guercino, ca. 1622, Öl auf Leinwand, 105 x 136 cm, Madrid, Museo del Prado; Gerard van Honthorst (1592-1656), zwischen 1616 und 1618, Öl auf Leinwand, 129 x 179 cm, Berlin, Staatlich Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Die Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), zwischen 1665 und 1667, Öl auf Leinwand, 238 x 260 cm, St. Petersburg, Eremitage.

[619] Giovanni Battista Carlone?, Öl auf Leinwand, ca. 150 x 120 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete.

[620] Toncini Cabella, Alessandra, *Chiese e parrocchie gentilizie a Genova. Aristocrazia, arte, devozione*, Genua 2001, S. 31; Zur Geschichte der Familienkapelle und den Bauphasen der Kirche siehe: De Bernardis, Lazzaro Maria, *Le parrocchie gentilizie di Genova*, in: *La Storia dei Genovesi: atti del Convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova*, Bd. II, Genua 1982; Bozzo, Gianni/ Buffoni, Giampiero/ Tondi, Laura, *Chiesa di S. Maria Immacolata e San Torpete a Genova. Vicende e restauri*, Genua 1998.

Torpes begleitete Nero nach Pisa, wo sein unerschütterlicher Glaube aufgedeckt wurde, als er während Neros Fests zu Ehren der Göttin Diana verweigerte, diese anzubeten. Erfüllt vom Heiligen Geist, sagte er: «Es ist besser, nur einen Gott zu verehren, denjenigen, der den Himmel und die Erde erschaffen hat und alles, was in ihnen ist, als mehrere Götter anzubeten, d.h. Dämonen.» Als er aus dem Tempel ging überkamen ihn viele Gedanken: «Was soll ich tun? Ich diene dem Götzen nicht und nehme die Heilige Taufe nicht entgegen?» Daraufhin ging er ins Gebirge und rief weinend nach dem Pater Antonius. Der Priester antwortete und fragte ihn: «Und wer bist Du, mein Sohn?» Der Heilige Torpes antwortete: «Ich bin dein Diener Torpes», und Antonius taufte ihn im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Sogleich erschien Torpes ein Engel des Herrn und sprach: «Du wirst eine starke Seele haben, weil du mit uns im Paradies sein wirst.» Später ging Nero nach Rom und befahl seinem Verwandten Saltellicus, den Heiligen Torpes ins Gefängnis zu sperren, auszupeitschen und seinen nackten Körper an die Schandsäule zu binden. Durch ein Gebet ließ Torpes die Säule zerbrechen, die fünfzig Heiden unter sich begrub, sogar Satellicus war unter den Toten. Danach führte Satellicus‘ Sohn namens Salvinus das Martyrium fort. Er befahl, ihn dem Löwen zum Fraß vorzuwerfen, der Löwe wurde entfesselt und starb in jenem Moment, als er auf Torpes hinzu rennen wollte, um ihn zu verschlingen. Dann wurde auch ein Leopard auf ihn losgelassen und dieser verneigte sich vor Torpes und leckte ihm die Füße. Daraufhin befahl Silvinus seinen Männern, ihn zum Meeresufer zu bringen und ebendort zu enthaupten. Der Heilige Torpes, der Gott Hoffnung schenkte, betete: «Gott, nimm meinen Geist auf!» und sodann wurde er geköpft.“ [621] Sein Kopf soll in den Arno geworfen, sein Körper zusammen mit einem Hahn und einem Hund in ein Boot gelegt und von Pisa in Richtung Ligurien getrieben worden sein. Torpes‘ Körper soll dann die Adlige Celerina in der später nach dem Heiligen benannten Stadt Heraclea (Saint Tropez) in Frankreich unversehrt erreicht haben.[622]

Das ehemalige Altargemälde, das seine heutige Position an der Rückseite des Eingangsportals gefunden hat, wird traditionell Giovanni Carlone[623] zugeschrieben, die feine Ausarbeitung der Hände und die originelle Behandlung des Themas jedoch

[621] *De S. Torpete Martyre*, AA SS, 17. Mai, Bd. IV, S. 5: „[…] in civitate Pisana, natale S. Torpetis Martyris, quem Nero Imperator jussit magnam Dianam, matrem Deorum adorare: quod ipse renuens, repletus Spiritu sancto, dixit: Melius est unum Deum adorare, qui fecit caelum & terram, & omnia quae in eis sunt, quam plures Deos colere, hoc est, daemones. Exiens S. Torpes de Palatio, multum intra se cogitans, dixit: Quid faciam idolis nó serviendo? & baptismum salutis non accipio? Tunc ascendit in montem, & clamare coepit dicens, Pater Antoni, ubi es? Respondit Presbyter Antonius, & dixit: Et quis & tu, fili? S. Torpes dixit: Ego sum servus tuus Torpes. Tunc Antonius baptizavit eum in nomine Patris & Filii & Spiritus sancti. Tunc statim Angelus Domini apparuit S. Torpeti, & dixit ei: Forti esto animo, quia tu nobiseum eris in paradiso. Postea Nero perrexit Romam, & Satellico.

[622] Vgl. z.B. De Tamayo Salazar, Juan, *Anamnesis sive Commemorationis sanctorum hispanorum, ad ordinem, et methodum Martyrologii Romani, Quo utitur Ecclesia Catholica*, Bd. III, Lyon 1655, S.218.

[623] Vgl. Di Natale, Grazia, *Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete* in: Martini, Paola, *Chiese e Oratori di Genova*, Genua 2014, S. 76; Toncini Cabella 2001, S. 33; Motta, Paolo (Hrsg.), *Chiese di Genova. S.S. Giorgio e Torpete, S.S. Cosma e Damiano, S. Maria di Castello, S. Donato, S.S. Ambrogio e Andrea (Il Gesù), S. Lorenzo, S. Matteo*, Genua 1990, S. 13; Boggero, Franco, *Chiese di San Giorgio e San Torpete*, (Guide Sagep, n.84), Genua 1979, S. 14; Pesenti 1986, S. 128.

sprechen für die Autorschaft Giovanni Battistas. Auch ähnelt die Figur des Torpes jener, die G.B. Carlone zur Darstellung des *Mucius Scaevola* (Abb. 178) nutzt. Carlone stellt auch den Heiligen in der Aufmachung eines römischen Soldaten im Moment des Wunders dar, dass während seines Martyriums geschah. Der auf sandigem Boden kniende Torpes erhält die göttliche Kraft in Form eines vom linken oberen Bildrand einfallenden Lichtstrahls, das sich auf sein Antlitz und seinen Körper ergießt und ihm die Unversehrtheit vor der Gefahr der wilden Tiere garantiert. Die Arme zum Licht ausgestreckt, empfängt er die Heiligen Strahlen, während er mit seiner linken Hand den segnenden Gestus ausführt. Hinter ihm erscheint sein Schächer in Gestalt des zahm leckenden Leoparden, der das Martyriumsinstrument Torpes', ein Messer, mit welchem dieser geköpft wurde, in das Haupt des Heiligen drückt. Zu Torpes' Füßen am linken unteren Bildrand ist zudem der bereits tote Löwe zu erkennen. Den Apokryphen ist zu entnehmen, dass das Martyrium in einem Amphitheater stattfand und dass sowohl der Löwe, als auch der Leopard dem segnenden Gestus des Torpes unterlagen.[624] Die Präsenz des Leoparden im Bild erklärt sich durch seine Erwähnung in den Acta Sanctorum. Sowohl in der Version des Rabanus Maurus als auch in den angeführten Apokryphen Schriften ist die Figur des Leoparden eingebunden. Jedoch leckt dieser in beiden Auslegungen die Füße des Heiligen. Das Bild von einem den Kopf des Torpes leckenden Leoparden ist hingegen in Filippo Ferraris „Catalogus sanctorum Italiae in Menses duodecim distributus"[625] vertreten, das als konkrete Quelle des Malers resultiert. Carlone könnte den Generalprior der Serviten (Diener der Heiligen Jungfrau Maria) in Pavia getroffen haben, wo Letzterer an der Universität lehrte.

Der Bildaufbau mit dem Motiv, des zwischen den wilden Tieren knienden Torpes entspricht den gängigen Darstellungen auf den kleinformatigen Andachtsbildchen der italienischen Gebetsbücher des 17. Jahrhunderts. Eine Verwandtschaft ist auch zu den Heiligenmartyrien Hieronymus Wierix[626] gegeben. Hervorzuheben ist Carlones Einfall, die Gestalt des Schächers mit derjenigen des Leoparden zu vereinen. Die gesamte, intensive Ausdruckskraft des Gemäldes wird durch die auf diese Weise entstandene, expressive Figur garantiert. Abermals profitiert Carlones Darstellung zudem von einer Komposition, die das Heranrücken des zentralen Geschehens an den vorderen Bildrand

[624] *De S. Torpete Martyre*, AA SS, 17. Mai, Bd. IV, S. 9: „Sanctus autem Torpes signaculum Christi fecit contra eum: & eadem hora leo mortuus est, & admirati sunt omnes."

[625] Mailand 1613, S. 226: „[…]atqui leo qui primus in eum immissus est, illicò mortuus concidit; leopardus verò caput eius lambebat."

[626] Vgl. etwa *Martyrium des Heiligen Ignatius von Antiochien*, Kupferstich, vor 1619, 105 x 68 mm, London, The British Museum.

vorsieht und daher die Bildfläche als Bühne inszeniert. Der Betrachter nimmt die Stellung des erstaunten Publikums im Amphitheater ein, das aus nächster Sicht Zeuge des Wunders wird. Die von einem dunklen Goldton dominierte Farbgebung des Bildes ist spezifisch für die Schaffensphase Giovanni Battistas der dreißiger und vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die menschliche Mimik des Leoparden erinnert an die Darstellung von wilden Tieren in den flämischen Kupferstichen des 16. Jahrhunderts[627]. Auch diese Gegebenheit spricht für eine Zuschreibung an Giovanni Battista Carlone, der, im Gegensatz zu seinem Bruder Giovanni, den Inventionen der Flamen sowie der Tiermalerei Sinibaldo Scorzas und Giovanni Benedetto Castigliones nahestand. Weiterhin ist eine Ähnlichkeit zu einem Motiv eines Löwen von Prospero Fontana (1512-1597)[628] festzustellen, der zusammen mit Perin del Vaga in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts in Genua im Palazzo Andrea Dorias tätig war. Der anthropomorphe Charakter des Leoparden könnte weiterhin auf die Beschäftigung Gio. Battas mit der Malerei Tizians[629] zurückzuführen sein. Ein ähnliches Tier stellt G.B. Carlone in seinem Gemälde *Die Heilige Dreifaltigkeit mit den Heiligen Hieronymus und Franz von Paula* (Abb. 212) dar.

In der *Mantelteilung des Heiligen Martin von Tours* (Abb. 201-202) erreicht Carlone einen beispielhaften Einklang von Idealisierung und Realismus. Eine idyllische, in venezianischer Manier gestaltete Landschaft dient dem Maler als barocke Bühne, an deren vordersten Rand er den barmherzigen Akt des Heiligen als feierliches Motiv platziert. Dieses ist, seiner öffentlichen Funktion gemäß, zu Gunsten der klaren Sinnenfälligkeit auf das Wesentliche reduziert. Nach dem Modell Rubens und Van Dycks verwirklicht Carlone das hagiographische Thema in einer vollendeten Harmonie zwischen affektreicher Dramaturgie und erhabenem Zeremoniell. Aufgrund seiner karitativen Taten als Beschützer der Armen war der Heilige Martin beim Volk sehr populär und wurde zum Patron zahlreicher Kirchen erwählt. Carlones Ölgemälde entsteht im Zuge dieses während der Gegenreformation vermehrten Kults des Heiligen als idealer Vertreter der Nächstenliebe. Seine Lebensgeschichte fand u.a. mit den Biographien von Sulpicius Severus[630] und Jacobus de Voragine[631] Verbreitung. Der um

[627] Vgl. Adriaen Collaert/ Johannes Galle, *Venerationes Ferarum, avium, Piscium*, 1634, Kupferstich, 205 x 261 mm, London, The British Museum.
[628] *Löwe mit vier Putten*, 1551-1552, abgetragenes Fresko auf Leinwand gespannt, 84 x 208, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
[629] Vgl. Tiziano Vecellio (1490-1576), *Allegorie der drei Lebensalter*, ca. 1565, Öl auf Leinwand, 76 x 69 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG6376.
[630] *De vita beati Martini*, 4. Jahrhundert, PL XX, 159-183.

316 in Sabaria, im heutigen Ungarn geborene Martin, trat auf Wunsch seines Vaters, einem römischen Feldherrn, seinerseits im Jahr 331 in die Armee Roms ein. Während seines Militärdienstes unter Constantinus und Julianus in den dreißiger Jahren des 4. Jahrhunderts v. Chr. begegnete Martin vor den Toren der Stadt Amiens einem Bettler. Er trennte seinen Reitermantel mit seinem Schwert und gab eine Hälfte dem Frierenden. In der Nacht, als ihm im Traum Jesus, in der Mantelhälfte bekleidet, erschien, verstand Martin die Tragweite seiner karitativen Tat und ließ sich anschließend zum Christen taufen. Dieser Heiligentopos geht auf das folgende Christuswort zurück: „Was ihr getan habt einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan" (Mt25,40).[632] Auf Begehren des Volkes wurde Martin 371 n. Chr. Bischof von Tours. Er starb im Jahr 375 in Candes.[633] Seine Rolle als Patron der Soldaten und Bettler prädestiniert ihn für eine Darstellung als militärischer Held zu Pferd durch G.B. Carlone. Das Thema der Mantelteilung bietet dem Maler die Möglichkeit, das die christliche Frömmigkeit feiernde Sujet mit Motiven des damals beliebten Ritterepos zu amalgamieren. Carlone wählt den Höhepunkt des barmherzigen Aktes, der Martin vom weltlichen Krieger zum christlichen Soldaten werden lässt, und zeigt diesen im Begriff des Zerschneidens seines roten Umhangs, dem der Wind eine dekorative Form verleiht und nach dem der Bettler wohlwollend mit beiden Händen greift. Carlone lässt Martin in epischer Pose auf seinem eleganten Ross den wie eine blutrot leuchtende Flagge als Symbol der karitativen Christlichkeit im Wind wehenden Mantel mit seinem goldenen Degen zertrennen und dem zur rechten stehenden Armen überreichen. Die Sandalen Martins und seine Hutfeder nehmen das Lokalrot auf. Der Wendung Martins zum Bettler, dem auch die Bewegung seines Schimmels folgt, entspricht die Beugung der Bäume und Sträucher am linken Rand des Gemäldes. Die gebückte Haltung des Bettlers spiegelt die konkaven Linien, die die Haltung des Pferdes und die manierierte Wendung Martins bilden. Die feingliedrig gestaltete, herbstliche Vegetation flankiert das Hauptmotiv der Bildmitte zu beiden Seiten und bestärkt die suggerierte Bewegtheit der Darstellung. Dichte Wolken bilden ein Echo des vom Wind geformten Geästs. Die strahlenden Lokalfarben unterstützen den ehrwürdigen und majestätischen Charakter des Bildes und verweisen auf die Bedeutsamkeit des Heiligen. Die explizite Erhabenheit des Motivs des hoheitsvollen Reiters zu Pferd fördert seine gleichnishaft verdichtete Allgemeingültigkeit. Im Vergleich zu den bräunlichen Farben der Natur tritt Martin wie

---

631 *Legenda aurea*, S. 860-872.
632 Poeschel 2011, S. 264.
633 Kimpel, Sabine, Lexikonartikel *Martin von Tours*, LCI, S. 572.

eine übernatürliche Erscheinung auf. Symbolisch durchbricht er wie der Wind die Einöde und bringt Lebendigkeit und eine positive Veränderung. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass der Wind für Carlone stets ein Mittel zur Darstellung einer unsichtbaren, göttlichen Kraft dient und meist ein unabdingbares Element seiner Kompositionen bildet. Dem sinnlichen Rot des Mantels und dem goldenen Gewand Martins stellt Carlone die ärmlichen und schäbigen Leinenlumpen des Bettlers entgegen. Ein Verband an seiner linken Wade kennzeichnet zusätzlich seine Bedürftigkeit. Formal ähnelt diese Figur den Christus misshandelnden Schergen in den Kompositionen Caravaggios. Ein Hirtenstab zu den Füßen des Lumpenträgers erinnert an das Armutsgebot Jesus‘ und deutet auf die Lehren des guten Hirten. Als Wanderstock bildet der Stab ein Symbol der göttlichen Unterstützung des Pilgers auf dessen Weg zu Gott. Der Maler erinnert in der affektierten Haltung, die er Martins weißes Pferd einnehmen lässt, an die Rösser in den Reiterportraits, die in Rubens Werkstatt von Sigismund III. Vasa[634] und von Van Dyck für Anton Giulio Brignole-Sale und Karl I.[635] von England entstanden. Carlone orientiert sich auch im Größenverhältnis des Reiters zu seinem Pferd an den genannten Kompositionen. Auch die Pose des Heiligen und die Figurenkonstellation mit dem Reiter im linken Vordergrund und dem Bettler in Rückenansicht zur Rechten übernimmt Carlone von einem Gemälde Van Dycks[636], dem auch die Idee des leuchtend roten Umhangs entlehnt ist. Carlone ersetzt die silberne Rüstung Martins im Bild Van Dycks durch einen goldenen römischen Brustpanzer, rezipiert aber dessen im 17. Jahrhundert modischen Federhut. Auf dem Kontrast zwischen einem jungen, reich gekleideten Edelmann und der groben Gestalt einer barfüßig auf kargem, steinigen Boden die Mantelhälfte in Empfang nehmenden, caravaggesken Figur bestehen auch Jacob van Oost d. Ä. und Mattia Preti[637]. Carlone entscheidet sich auf Kosten der Proportionen zugunsten einer Evidenz und Emotionalität der Darstellung. Wie der überlange Mantel sich schützend über die nackten Schultern des Frierenden legen wird, so schenkt die christliche Gemeinschaft dem Gläubigen Geborgenheit und Frieden. Das Entbehren der blutroten

[634] Peter Paul Rubens (Werkstatt), *Reiterportrait Sigismunds III. Vasa*, ca. 1624, Öl auf Leinwand, 184 x 266 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
[635] *Reiterportrait des Marquis Anton Giulio Brignole-Sale*, ca. 1627, Öl auf Leinwand, 250 x 127 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Inv. PR 48; *Reiterportrait Karls I. mit seinem Stallmeister Marquis de St. Antoine*, 1633, Öl auf Leinwand, 370 x 270 cm, London, Royal Collection.
[636] Anthonis Van Dyck, *Die Mantelteilung des Heiligen Martin von Tours*, ca. 1620, Öl auf Leinwand, 258,2 x 242,5 cm, Windsor, Windsor Castle, Inv. RCIN 405878.
[637] Öl auf Leinwand, 301 x 181 cm, Brügge, Groeninge Museum; 1649, Öl auf Leinwand, 268 x 203 cm, San Martino al Cimino (Viterbo), Museo dell’Abbazia di San Martino.

Mantelhälfte symbolisiert das Blut Christi als Opfer, das Gott zur Errettung der Menschheit erbringt und erinnert an die unbedingte Liebe Gottes und der Kirche zum Gläubigen. Die Beständigkeit und Kraft dieser katholischen Institution ist am linken unteren Bildrand in Form des sich rankenden Efeus versinnbildlicht, während ihre Unermesslichkeit in der Großzügigkeit der satten Farbigkeit des Stoffes illustriert ist. Mit der Gebirgslandschaft, die Carlone am Horizont erscheinen lässt, siedelt er die Szene im Genueser Hinterland an. Das Motiv des frontal zum Betrachter blickenden, edlen Schimmels sowie die massige Figur Martins verbinden das Werk mit Carlones Gemälden *Clorinda befreit Olindo und Sofronia* (Abb. 200) und *Perseus befreit Andromeda* (Abb. 357) und lassen eine Datierung in die späten vierziger Jahre vermuten. Einen ähnlichen Hintergrund präsentiert Carlone in seinem Gemälde *Der Heilige Sebastian* (Abb. 236), das ebenfalls zur Mitte des 17. Jahrhunderts entstand.

Die Episode der Mantelteilung vereint mehrere für die Republik Genua relevante religiöse und sozialpolitische Kernpunkte: In der dem Heiligen geweihten Kirche dient sie, im Kontext der gegenreformatorischen Bemühungen, der katholischen Botschaft und liefert ein konkretes Beispiel der Imitation Christi; als Bildnis eines Ritters erinnert sie an die Protektion der Bevölkerung durch die mächtigen Adelsfamilien im Gefüge der 28 *alberghi* der Republik. Demgemäß erinnert sie an die Theatralik der sublimen, das politische Modell des Gebenden und Empfangenden feiernden Motive der Panegyrika, die in Genua etwa zur Feier der Krönung eines Dogen öffentlich vorgetragen wurden (siehe Kap. 3.5.).



Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 2

Kapitel 3.2 bis 6

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese

Steht der Name des Künstlers Giovanni Battista Carlone hauptsächlich mit den Fresken der katholischen Gotteshäuser in Genua in Verbindung, sollen die in diesem Kapitel besprochenen Arbeiten zeigen, dass sich ein Großteil seiner Fresken in den einstmals bedeutsamsten weltlichen Gebäuden der Stadt befinden, deren Architektur auch in der gegenwärtigen Zeit Ausdruck der einstigen politischen Macht Genuas ist. Nicht von ungefähr beherbergen diese Bauten zur heutigen Zeit staatliche Einrichtungen von großem Belang sowie Geschäftsstellen des Finanzwesens. Hierzu zählen der Palazzo Ducale, die Präfektur, der Palazzo Spinola Agnese als Gebäude des ligurischen Militärs, der Palazzo Reale als staatliches Museum, die Banken der Strada Nuova und der Piazza de Ferrari. Meist verbindet die Ikonographie der Paläste religiöse und politische Belange und selbst mythologische Sujets unterliegen einer christologischen Interpretation. Gottes Heilsplan bleibt das übergeordnete Thema und dient zur Legitimation politischer Macht. Die Fresken G.B. Carlones in den privaten Palästen der Strada Nuova und den Adelsresidenzen der unmittelbar an diese Prachtstraße grenzenden Gassen des alten Stadtkerns bilden des Öfteren Ergänzungen zu den im 16. Jahrhundert begonnenen Zyklen der ersten Genueser Künstlergeneration der frühen Neuzeit. Letztere Malereien zieren vornehmlich die Attika und das erste Piano Nobile, während Carlones Arbeiten, inhaltlich wie stilistisch auf jene traditionellen Bildprogramme bezugnehmend, meist die Decken des zweiten Piano Nobile oder die barocken Galerien schmücken. Carlones Fresken stehen zeitlich nach jenen Bernardo Castellos, der Gebrüder Semino und Calvi, Giovanni Carlones, Lazzaro Tavarones u.a. sowie vor den großen Dekorationen des Spätbarocks Piolas, Giovanni Andrea Carlones, Domenico Parodis, Valerio Castellos und Guido Bonis. Die beschriebene Situation bezieht sich auf Carlones Fresken, die zwischen 1620 und 1650 entstanden. Mit Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ändern sich die Gegebenheiten drastisch: Ab diesem Zeitpunkt, um 1655, überschneiden sich die traditionsbehafteten Malereien G.B. Carlones mit jenen der neuen Künstlergeneration. Die Einzigartigkeit der Position Giovanni Battistas ist zu betonen. Der Maler scheint sich, seines Ranges bewusst, als Einziger den neuartigen Stilmitteln mit Erfolg entgegenzustellen. Eine Anekdote

Alizeris dokumentiert dieses bemerkenswerte Phänomen: Der Autor des Kunstführers beschreibt sein Erstaunen ob der Schönheit, Farbenpracht und Harmonie der Fresken Carlones in der Galerie des Palazzo Ayrolo Negrone (siehe Kap. 3.4.2.). Alizeri hatte sich nicht vorstellen können, etwas noch Qualitätsvolleres als die zuvor von ihm bewunderten Arbeiten Domenico Parodis zu entdecken. Umso nennenswerter erscheint ihm seine Verwunderung angesichts der großen stilistischen Unterschiede der beiden Künstler. Sind doch die Malereien Domenico Parodis bereits von der Leichtigkeit der Rokokoästhetik geprägt. Die der Beobachtung Alizeris voran- und nachstehende Lobpreisung der Arbeiten G.B Carlones impliziert eine Parteinahme des Autors:

„[…] Poche gallerie sono dipinte con eguale amore, onorate di concetto più vasto […] chi crederebbe, veduto il Parodi, che tanto ci restasse onde stupire innanzi ad un artista che segue una strada sì discosta da lui? Non ridono le tinte dello smalto come fan queste a fresco per que‘ rossi, e que‘ verdi, e quegli azzurri che somigliano al brillar delle gemme, e avvicinati a‘ diversi toni delle carni, le scaldano o le fan più modeste secondo il bisogno dell‘ armonia, che punto non iscapita da sì ardita varietà.“[638]

Von der Forschung unbeachtet bleibt das Gebiet Fassolo in Genua. Die einzige Quelle zu den Adelspalästen, die sich am Hafen zur Linken des Palasts Andrea Dorias befanden, bildet der dritte Band des Kunstführers Federico Alizeris aus dem Jahr 1847. Alizeri erwähnt einen weiteren Palast der Familie Doria in der Nähe der Piazza De Negro und der ehemaligen Kirche San Lazzaro, der sich im 19. Jahrhundert im Besitz der aus England stammenden Schwestern Byrth befand. Die Freskendekoration dieses Palastes ist von größter Bedeutung für das Wissen über die Auftraggeber G.B. Carlones, da sich mit ihr ein weiteres vom Genueser Adel in Auftrag gegebenes Werk zum Œuvre des Malers hinzufügt. Fundamental sind die von Alizeri gegebenen Informationen für die Provenienz des Zyklus‘, den Carlone zum Leben Josephs von Ägypten (vgl. Kap. 3.2.2.) gestaltete. Jene Ölgemälde sind mit der Ikonographie des oben genannten Palasts verbunden und bilden höchstwahrscheinlich Bozzetti für die Freskenausstattung. Alizeri nennt vier von Domenico Fiasella und G.B. Carlone ausgemalte Säle, welche die beiden Deckenfresken Fiasellas, *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht* und *Abraham segnet Isaak*, sowie jene Carlones, *Rahels List* und *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs* beherbergten. [639]

[638] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 527.
[639] Alizeri 1847, Bd. 2.2, S. 1232-1233: „Ma niuno s’aspetta a veder registrato fra i giguardevoli monumenti di Fassolo il palazzo che dopo il portofranco ci sta sulla sinistra, già posseduto da quella

Ebenfalls von der Forschung unberücksichtigt bleibt die zwischen der Piazza Vacchero und der Piazza di S. Marcellino gelegene Residenz der Spinola, an deren Fassade Alizeri Fresken G.B. Carlones erkannte.[640] Der Erwähnung Alizeris nach zu urteilen, waren diese Außenfresken thematisch mit den Malereien Carlones in der Kapelle des Palazzo Ducale (Kap. 3.5.) verwandt, da sie gleichfalls mit Epigrammen versehene, historische Persönlichkeiten Genuas zeigten. Von den genannten Fresken sind heute lediglich einige Umrisse zu erkennen (Abb. 215).

Im Palazzo Assereto an der Piazza San Luca schuf G.B. Carlone im zweiten Piano Nobile ein Deckenfresko, das ein für die Stadt Genua und die Familie Assereto bedeutendes Ereignis thematisiert: Das Historiengemälde zeigt die Gefangennahme Alfons V. von Aragón durch Biagio Assereto, die sich beim Sieg der Genuesen in der Seeschlacht bei der Insel Ponza im Jahr 1435 zugetragen hatte. Ein Deckengemälde im ersten Piano Nobile führt hingegen die im 2. Buch Mose (Ex3,2) beschriebene Namensoffenbarung Gottes vor Moses vor Augen. Ratti und Federico Alizeri[641] schrieben die Fresken Giovanni Battista Carlones Sohn Nicolò zu. Im von Priarone[642] publizierten Fragment des Deckengemäldes, das als das von Alizeri genannte Fresko *Der brennende Dornbusch* (Abb. 111) zu identifizieren ist, ist der Duktus Giovanni Battistas jedoch deutlich zu erkennen.

---

insigne famiglia [Doria], ora recente aquisto delle sorelle Byrth inglesi […] ove mi si additarono altrettante medaglie ch'io non trovo menzionate in alcuna stampa. Il nome degli autori m'impone di correggere il difetto, e lodare il liberale dispendio che tornava all'antico splendore e le medaglie e i locali. Domenico Fiasella e G.B. Carlone v'ebbero ugual parte, ma dispari è forse il merito. I soggetti sono attinti dalla storia di Giacobbe; v'ha del primo la primogenitura venduta, e la benedizione d'Isacco: del secondo gl'idoli nascosti da Rebecca, e i fratelli di Giuseppe che mostrano a Giacobbe le insanguinate vesti del figlio, briosi dipinti che fanno scapito all'onor di Domenico."

[640] Alizeri 1875, S. 359: „[…] e piace il notarlo perchè fra quel fusco che tutto lo copre ricorrono scritti onorevoli alla patria, e figure pregevoli di G.B. Carlone."

[641] Ratti 1766, S. 135: „Palazzo già Assereto, in cui ha dipinto una stanza Niccolò Carlone, nella cui volta ha dimostrato i Re d'Aragona, che vien fatto prigioniero da Biaggio Assereto prode Capitano di questa famiglia."; Alizeri 1846, Bd. I, S. 463-464: „Maggior brevità ci permettono alcuni affreschi di Nicolò Carlone che son nel Palazzo a destra della piazza, appartenente in origine alla famiglia Assereto, ora del SIG. FILIPPO PENCO. In una stanza del piano superiore è figurato Biagio, l'eroe di quella stirpe, che vincitore nella memorabile giornata di Ponza, fa prigioniero Alfonso d'Arragona co' principi del suo corteggio. Dello stesso Carlone è al primo piano un Mosè innanzi all' ardente roveto."

[642] Priarone 2011, S. 87; 89, Abb. 85.

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese

Als Beispiel der völligen Hingabe an Gott dient die alttestamentliche Episode der *Opferung Isaaks* (Abb. 116-123). Als solches ist das Deckenfresko, das Carlone zur Glorifizierung der Gottergebenheit des Kardinals Giovan Domenico Spinola ausführte, konzipiert. Gott verlangte von Abraham, er möge seinen geliebten Sohn Isaak auf einen Berg im Land Morija führen und ihn als Brandopfer darbringen. In die Nähe des Zielorts gelangt, entfernte sich Abraham mit seinem Sohn von seinen Knechten und dem mitgeführten Esel, lud Isaak das zur Errichtung des Feueraltars dienende Holz auf und zog mit diesem weiter. Am Bestimmungsort erbaute Abraham den Brandaltar und legte seinen gefesselten Sohn auf diesen (Gen22,1-9). In Carlones Fresko ist der Moment festgehalten, in welchem Abraham der von Gott gesandte Engel erscheint, um ihn von seiner Tat abzuhalten (22,11). Seinen Eingriff erklärt der Engel mit seiner Stimme, die die Botschaft Gottes an Abraham unmissverständlich übermittelt. Anstelle des Sohns opfert Abraham daraufhin einen Widder, der sich mit seinen Hörnern im nahen Geäst verfangen hatte (22,12-13). In Carlones Verbildlichung liegt das Hauptaugenmerk auf der Bilderzählung. Der narrative Charakter des Bildes entsteht durch angedeutete Anachronismen, mittels derer der Maler die zeitlich aufeinanderfolgenden Szenen in einer einzigen Komposition vereint. Eine pyramidale Komposition bildend, setzt Carlone zwei Nebenmotive in die unteren Bildecken, während er die Hauptszene sich im Vordergrund bis zur oberen Mitte erstrecken lässt. Deuten die im linken unteren Bereich und perspektivisch in den Hintergrund versetzten rastenden Knechte mit dem Esel auf die vorangehende Reise Abrahams mit Isaak und Gesinde, verweist der dekorativ gestaltete, im Gestrüpp gefangene Widder auf die folgende Szene. In dramatischer Steigung schichtet der Maler die Protagonisten zu einer das Bild diagonal teilenden Kompositionslinie, die zugleich eine inhaltliche Hierarchie ablichtet. Diese führt vom hilflosen Opfertier über den gleichsam unschuldigen und gefesselten, aber des Opfers befreiten Isaak über den Erzvater Abraham zum auf einer Wolke schwebenden Engel und schließlich, durch dessen Verweis auf den unsichtbaren Gott. Mit dem schmückenden Motiv des Widders harmonierend, zeigt Carlone Isaak gefügig kniend und mit über der Brust gekreuzten Armen und seine linke Schulter freigebend, auf einem mit Ziegeln und Brettern errichteten Altar posierend. Abraham ist als mächtiger Patriarch mit imposanter Statur, langem Bart und antikem, vom Wind ornamental geformtem Gewand dargestellt. Er führt den in Carlones Œuvre dem gerechten Helden vorbehaltenen Habitus, des seitlich herbeieilenden Soldaten mit stark

konturiertem, illusionistisch hervortretendem Schienbein vor. In seiner ebenso perspektivisch hervorragenden Hand hält er ein orientalisches Schlachtmesser. Der anmutig auf einer bauschigen Wolke liegende Engel mit aufgeschlagenen Schwingen im gleichsam antiken Kleid greift die Schulter Abrahams und bedeutet diesem mit seinem Zeigegestus gen Himmel.

Carlone lässt das Geschehen in einer wilden Natur stattfinden, deren Bedrohlichkeit er mittels eines bewölkten Himmels steigert. Die feinen Pinselstriche, mit denen Carlone die einzelnen Motive skizziert, lassen diese gewissermaßen optisch vibrieren. Die dadurch erreichte spannungsvolle Bewegtheit trägt zur Dramatisierung des Dargestellten bei. Abrahams Bestehen der Probe, die ihm Gott auferlegt hatte, bildet die Voraussetzung für dessen Bund mit ihm. Dieser Pakt konstituiert wiederum den Ausgangspunkt für die Begründung des von Gott erwählten Volkes Israel. Das Versprechen an Abraham lässt Gott einen Engel zum Ende der Geschichte verkünden (Gen22,15-18). Die Erprobung Abrahams ist modellhaft für alle weiteren im Alten Testament beschriebenen Schicksalsschläge, die das Volk durchzustehen hat, um von ihrem Gott belohnt zu werden. Den Platz am rechten unteren Bildrand reserviert Carlone, wie bereits erwähnt, dem im biblischen Text genannten Widder. Das Beharren auf diesem symbolbehafteten Motiv des Ersatzes für das menschliche Opfer deutet auf die christologische Auslegung des Darstellten. Abraham ist wie der Gott des Neuen Testaments bereit, seinen Sohn zu opfern. Isaak typologisiert demnach Christus, der die Schuld der Menschheit bereitwillig auf sich nimmt. Wie Jesus wird auch Isaak die Last auferlegt, sein Martyriumsinstrument, das Holz, zu seiner Hinrichtungsstätte auf dem Berg, dem späteren Tempelberg, zu tragen. Auch der geduldig auf sein Schicksal wartende, weiße Widder personifiziert den unschuldigen Christus. Wie der von Gott gesandte Widder zur Entfesselung Isaaks führt, erlöst Christus die Menschheit.

Das Fresko ist den Werken der frühen Schaffensphase Carlones angehörig, in der er seine Ausbildung bei Passignano und seine Verbindung zur toskanischen Schule offenlegt. Diese erste Behandlung des alttestamentlichen Themas zeigt Carlones Beschäftigung mit der Version Aurelio Lomis[643], von welcher er den Bildaufbau wie einzelne Details entlehnt.[644] Ähnlich der Deutung Flavius Josephus (*Jüdische Altertümer* 1,13) versteht Carlone die grausame Idee Gottes allein als dessen

[643] Gaggiola (La Spezia), Convento di San Francesco.
[644] Morandotti, Alessandro, *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone, tra Genova e Milano*, in: "Nuovi Studi" (2003), Nr. 9., S. 164.

symbolisches Mittel, sich des Glaubens Abrahams zu vergewissern. Demgemäß verleiht der Maler dem Fresko einen zwar spannungsreichen, doch zugleich allgemeingültigen Charakter, während er in seinen späteren Versionen in Öl (Abb. 133; 134; 244; 393; 394) versucht, die Dramatik einer realen Gefahr, wie sie in den Interpretationen der Caravaggisten veranschaulicht ist, wiederzugeben. Das Fresko im Palazzo Spinola am Kloster Sant'Agnese schrieb Ratti[645] Giovanni Carlone zu; Gavazza[646] hingegen sieht in diesem Werk aufgrund der pathetischen Schraffuren eine frühe Arbeit Giovanni Battistas für die Familie Spinola, die einen Versuch beinhaltet, sich mittels der naturalistischen Malerei von den festgefahrenen Vorgaben des Bruders zu lösen.[647] Morandotti[648] bezieht sich auf diesen Gedanken und präsumiert Carlones Beschäftigung mit dem Naturalismus während dessen Aufenthalts in Mailand im Jahr 1630. Bei seiner Darlegung bringt Morandotti Carlones Variationen der *Opferung Isaaks* mit jenen Giuseppe Vermiglios in Verbindung. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Carlone bereits in Genua mit dem Realismus Caravaggios durch dessen Nachfolger in Berührung kam. Der Neapolitaner Battistello Caracciolo, der für Marc'Antonio Doria die Loggia des Casino di Sampierdarena ausgeschmückt hatte, war einer der Maler, die die Monumentalität und Expressivität der Figuren Caravaggios nach Genua gebracht hatten. [649] Dessen *Opferung Isaaks* im Zentrum des Deckenfreskos könnte den jungen Carlone gleichermaßen beeinflusst haben. Auch bleibt Carlone Domenico Fiasellas Variation des Themas[650] verhaftet. Auf dessen Vorgaben im Atrium des Palazzo Lomellini Patrone ist auch der Aufbau der Fresken mit einem stets archaischen Versuch der optischen Verbindung von gemalter Architektur und *quadro riportato* zurückzuführen.[651]

Die Ölgemälde zum Thema der Opferung Isaaks offenbaren eine graduelle Annäherung an die haptische Zudringlichkeit des Bildpersonals der Caravaggisten. Das Gemälde des Musée de Picardie in Amiens[652] (Abb. 244) darf als Zwischenstufe, die von der Komposition des Freskos zur ausgereiften, in der Sammlung Luigi Koelliker

[645] Ratti 1768, S. 264.
[646] Gavazza 1974, S. 353, Anm. 1.
[647] Gavazza 1974, S. 276.
[648] Morandotti 2003, S. 161-167.
[649] Pesenti, Franco Renzo, *Il primo momento del caravaggismo a Genova*, in: *Genova nell'Età Barocca*, S. 78f.
[650] Domenico Fiasella, *Die Opferung Isaaks*, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti.
[651] Domenico Fiasella, *Der Fall Jerusalems*, zwischen 1617 und 1621, Genua, Palazzo Lomellini Patrone, Atrium; Gavazza 1974, S. 280.
[652] Um 1653, Öl auf Leinwand, 124 x 192,1 cm, Amiens, Musée de Picardie, Inv. M.P.P. 4357.

befindlichen Version (Abb. 393) führt, bezeichnet werden. Das Bild ist deutlich später als das ca. 1637 entstandene Fresko zu datieren. Es steht aufgrund der ähnlichen Gestaltung der Figuren und des horizontalen Bildaufbaus Carlones Gemälde *Mose am Brunnen von Midian* (Abb. 204-206) nah und ist daher in die fünfziger Jahre anzusiedeln. Die Verwandtschaft der Kompositionen äußert sich weiterhin in den expressiven Gesichtsausdrücken und den gedrungenen Staturen der Protagonisten. Carlone lässt den Fingerzeig des Engels in dieser Version auf den Widder richten, der seinen Platz in der linken unteren Bildecke gefunden hat. Dieses Motiv führt eine deutliche Weiterentwicklung im Vergleich zum Widder im Fresko vor Augen, die auch in diesem Fall auf Carlones Studium der Tiermalerei Giovanni Benedetto Castigliones zurückzuführen ist. Letztere Beobachtung bildet einen weiteren Grund für die Datierung des Bildes zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Weiterhin deuten die weichen Draperien, die zunehmend den harten Faltenwurf der klassisch gestalteten Gewänder ersetzen, bereits auf die feingliedrige Behandlung der Stoffe in den späten Werken Carlones hin.

Morandotti erkennt in dieser Variante Carlones Inszenierung der Bildmotive als Spezifik des Malers, durch welche dieser seine Kompositionen von der drastischen Realitätsnähe der Bilder Caravaggios abweichen lässt.[653] Im Beharren auf den narrativen Elementen, wie dem Verweis des Engels auf das Opfertier, zeigt sich Carlones Bindung an die traditionelle Bilderzählung. Zugunsten einer Lieblichkeit der Darstellung zeigt Carlone Isaak nicht, wie Caravaggio es zur Dramatisierung für richtig hält, im Todeskampf mit seinem Vater, sondern resigniert und durch eine Augenbinde von der sinnlichen Erfahrung des Todes befreit. Auch die sanfte Berührung des Engels deutet bereits auf den guten Ausgang der Geschichte hin und schenkt dem Betrachter Sicherheit. Das Abmildern der Brutalität, mit der Caravaggio und seine Nachfolger die drohende Hinrichtung Isaaks veranschaulichen, entspricht der akademischen Befolgung des Dekorums. Laut Morandotti lässt es jedoch die von den Caravaggisten als Tragödie interpretierte Geschichte zum trivialen „Melodrama“ werden.[654] In der späteren Ausführung des Themas, die in der Sammlung Koelliker in Mailand[655] (Abb. 393) aufbewahrt ist, zeigt sich Carlones Versuch, sich vom querformatigen Bildschema zu lösen. In diesem Experiment, das in seinen anderen Gemälden – wie etwa den Leinwänden in der Kirche Nostra Signora del Carmine (vgl. etwa Abb. 645) – mit

[653] Morandotti 2003, S. 163.
[654] Ibid.
[655] Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 140,6 x 157,3 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker.

Problemen der Perspektive verbunden ist, rechtfertigen die gebeugten Posen Isaaks und des Engels die scheinbare Aufsicht auf die Szene, während die Figur des aufblickenden Abraham auf die leichte Untersicht des Betrachters verweist. Die kühne Verkürzung des Gottesboten verbindet die Komposition mit dem Gemälde *Kain erschlägt Abel* (Abb. 396), in dem der Kopf Abels ähnlich perspektivisch gestaltet ist. Die späte Datierung dieses Gemäldes ist in der Bewegtheit der Darstellung, die der reife Maler mittels des kursiven Duktus und der feinen Pinselstriche erreicht, begründet. Ein zugehöriges Bozzetto[656] (Abb. 394) führt den Weg von der Komposition des Bilds des Musée de Picardie zum Bildaufbau des Mailänder Gemäldes vor Augen. Die horizontale Reihung der Figuren führt zum Bild in Amiens, während die Posen, die Abraham und Isaak einnehmen, auf die finale Ausführung im Gemälde der Sammlung Koelliker verweisen. Ähnlich des in der Pariser Privatsammlung befindlichen Gemäldes *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 395) setzt Carlone die klassisch gestaltete Figur Isaaks mit glattem Inkarnat einem vollbärtigen Abraham, dessen Haut aus grobflächigen Pinselstrichen zusammengesetzt ist, entgegen. Auch der Kontrast zwischen dem stoisch, seinem Schicksal ergeben Jungen und der affektierten Figur des Vaters erinnert an das Pariser Werk. Das fließende Haar Abrahams, das sich in den mit schnellen feinen Linien skizzierten Hintergrund einfügt und die zur Bewegtheit der Darstellung dienlichen Schraffuren, mit denen Carlone sein Bild übersäht, gehören der Stilistik seines Spätwerks an. Die finale Fassung ist weiterhin durch eine starke hell-dunkel Modellierung der Körper gekennzeichnet, die es einmal mehr mit dem in Paris befindlichen Gemälde verbinden. Zwei weitere Versionen[657] (Abb. 133; 134), die ebenfalls zeitlich vor dem Gemälde der Sammlung Koelliker entstanden, führen Carlones Experimentieren mit der Anordnung und den Physiognomien der Figuren vor Augen. Den höchsten Grad an Psychologisierung erreicht Carlone in dem von Christie's in Rom versteigerten Werk.

Die im Fresko zwischen den Postamenten der Balustrade hervorblickenden, Girlanden und Sträuße tragenden Putten bilden einen der wenigen dekorativen Ansätze, die Carlone im Verlauf seiner Karriere nicht weiter verfolgen wird (Abb. 123). In ihnen äußert sich jedoch der unerschöpfliche Einfallsreichtum des Künstlers. Besonders in der Gegenüberstellung dieser lebendigen, variantenreichen Putten G.B. Carlones und den

[656] Genua, private Sammlung, publiziert in: Morandotti 2003, Abb. 160.
[657] Öl auf Leinwand, private Sammlung, Provenienz: Christies's Rom, publiziert in: Morandotti 2003, Abb. 166; Öl auf Leinwand, private Sammlung, publiziert in: Morandotti 2003, Abb. 167.

vergleichsweise steif wirkenden Engeln (Abb. 722) in einer der letzten Arbeiten Giovanni Carlones[658] – eine eventuelle Beteiligung eines sehr jungen Giovanni Battista an diesen ist nicht auszuschließen – wird der Qualitätsunterschied zwischen den beiden Künstlern deutlich.

Die Figur des gotttreuen Abraham, der absichtsvoll symbolhaft Kardinal Giovan Domenico Spinola gegenübergestellt wird, ist in Federico Borromeos *Della pittura sacra* (1624) thematisiert, und dient auch dort als Modell des Gottesfürchtigen. Es ist in Betracht zu ziehen, dass das Fresko eine ähnlich glorifizierende Rolle wie das Gemälde Caravaggios[659] innehatte, das dieser zum gleichen Thema als Reminiszenz an Maffeo Barberini, den späteren Papst Urban VIII., geschaffen hatte. Ebert-Schifferer konnte nachweisen, dass Merisis Interpretation des Themas an das gedeihliche Wirken des Papsts für die katholische Kirche anspielte.[660] Der caravaggeske Realismus entspricht der im Zuge des Konzils von Trient aufgestellten Forderung nach einer Identifizierbarkeit mit dem Dargestellten, die der emotionalen Bindung des Gläubigen zu Gott dienlich sei. Die Bildmittel Caravaggios, denen sich Carlone bedient, zielen demnach auf die Erfahrbarkeit des Übernatürlichen. Diese formalen Merkmale des Bildes entsprechen, wie dessen inhaltliche Aussage, den gegenreformatorischen Bestrebungen des Papstes. Marini[661] interpretierte den Lorbeerbaum im mittleren Bildhintergrund der Version Caravaggios als Verweis auf die Blüte, zu welcher die katholische Kirche unter Urban VIII. kam. In ähnlicher Weise dienen die Ranken, die Carlone im unteren Teil des Bildes als schmückendes Beiwerk abbildet, dem Zweck der Zelebration und begünstigen den öffentlichen Charakter des Freskos. Der Palast, der in heutiger Zeit zusammen mit dem unmittelbar angrenzenden Palazzo Lomellini Patrone die Kommandozentrale des ligurischen Militärs beherbergt, hatte seinen ursprünglichen Eingang auf der Seite zur Via Sant'Agnese. Auftraggeber der Fresken Carlones im

[658] Die Zuschreibung an Giovanni Carlone ist zu überprüfen; Der Palast den Giovanni Battista Centurione an der Piazza Fossatello ab 1612 errichten ließ, beherbergt eine Kapelle, deren Freskenausstattung die nachfolgenden Besitzer, Giovanni Maria Lomellini und seine Brüder beauftragt hatten, und die um 1674 abgeschlossen war (Vgl. Gavazza 1989, S. 238, Anm. 111, 115); Alizeri (Alizeri 1846, Bd.I, S. 525) schrieb diese Fresken Giovanni Carlone zu; Puccio, L. *Frescanti genovesi a Palazzo Centurione in Fossatello, Domenico Piola-Gregorio de Ferrari-Bartolomeo Guidobono*, in: „Bollettino ligistico", XXI, ¼ (1969); Labò (Labò 1970, S. 200-203) und Briano et.al. (Briano, Marco/Bruno, Mariangela/Righetti, Catia, *Guida a Palazzo Pitto già Centurione-Cambiaso. Nuova Sede del Gruppo Casasco & Nardi S.p.a.*, Genua 2008, S. 23) bestätigten die Zuschreibung.

[659] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Das Opfer Abrahams*, 1597/98, Öl auf Leinwand, 104 x 135 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

[660] Ebert-Schifferer 2012, S. 112.

[661] Marini, Maurizio, *Caravaggio. 'Pictor praestantissimus'. L'iter artistico completo di uno die massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, 3. überarb. u. erw. Aufl., Rom 2001, S. 482.

Palazzo Spinola di Sant'Agnese war Gio. Luca Spinola, der den Palast im Jahr 1636 erworben hatte. Das Deckengemälde *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*[662] (Abb. 124-131) im Gewölbe des großen Saals im zweiten Piano Nobile feiert abermals den Bruder Gio. Lucas, Kardinal Giovan Domenico Spinola.[663] Soprani[664] schrieb das Werk Giovanni Carlone zu, während Poleggi[665] das Fresko auf 1630-31 datiert und eine Planung durch Giovanni, aber eine Fertigstellung durch Giovanni Battista vermutet. Durch die Studie Boccardos und Santamarias[666] ist bekannt, dass Carlone ca. 1636 mit den Arbeiten beauftragt wurde, was eine Beteiligung Giovanni Carlones, der 1630 bereits verstorben war, ausschließt. Angesichts der Tatsache, dass Giovan Domenico Spinola seit 1637 Bischof von Mazara in Sizilien unter Papst Urban VIII. war[667], wie in der Inschrift zu lesen ist, entstand das Fresko wahrscheinlich in eben jenem Jahr.

Auch eine stilistische Analyse bestätigt die alleinige Ausführung des Freskos durch Giovanni Battista Carlone. Die präzisen Details und die Feingliedrigkeit der Motive, die bereits Poleggi[668] bemerkt, gehören zu den Merkmalen Gio. Battas, die seine von der Malerei des Bruders unterscheidet. Auch die sphärische Verschmelzung des Beiwerks mit dem Untergrund zählt zur Charakteristik seiner Malweise. G.B. Carlone verewigte ein historisches Ereignis, das sich im am 25. Juni 1630 zugetragen hatte: Kardinal Giovan Domenico Spinola empfing während der Amtszeit des Dogen Andrea Spinola (1562-1641) in der Stadt Ventimiglia die Infantin Maria von Spanien, um sie auf dem Seeweg mit einer Galeere der Republik nach Genua zu eskortieren. Dort sollte sie einen Aufenthalt bis zum 18. Juli desselben Jahres genießen, um der Pest in ihrem Heimatland zu entgehen.[669] Maria Anna von Spanien (1606-1646), Tochter des Königs Philipp III. (1578-1621), war Infantin der spanischen und portugiesischen Monarchie und zu diesem Zeitpunkt angehende Königin von Ungarn und Böhmen auf ihrem Weg über das Mittelmeer zu ihrer Heirat mit Ferdinand III. (1608-1657). Die Flagge der spanischen

---

662 Deckenfresko, ca. 1637, Genua, Palazzo Spinola alla Prioria di Sant'Agnese, 2. Piano Nobile.
663 Boccardo, Piero/Santamaria, Roberto, *La raccolta di quadri degli Spinola di San Pietro: Vicende della formazione e della dispersione*, in: Santamaria 2011, S. 287-288, Anm. 23.
664 Soprani 1674, S. 114.
665 Poleggi, Ennio (Hrsg.), *Palazzo Lomellini Patrone*, (*I palazzi di Genova*; Nr. 1), Genua 1995, S. 100; Poleggi, Ennio, *Una reggia repubblicana: atlante dei palazzi di Genova, 1576-1664*, Turin 1998, S. 168.
666 Boccardo/Santamaria in: Santamaria 2011, S. 287-288, Anm. 23.
667 Moscheo, Rosario, *Galileians in Sicily: a Hitherto Unpublished Correspondence of Daniele Spinola with Domenico Catalano in Messina (1650-1652)*, in: North, J.D./ Roche, J.J. (Hrsg.), *The Light of Nature. Essays in the History and Philosophy of Science presented to A.C. Crombie* (*International Archives of the History of Ideas*, Bd. 110) Dordrecht/Boston/Lancaster 1985, S. 239.
668 Poleggi 1995, S. 103.
669 Ibid.

Habsburger weht als Herrschaftssymbol an der zentralen Stelle des Freskos. Das Wappen der Republik Genua ist u.a. an einem Beiboot im rechten Bildhintergrund angebracht. Unter den weiteren dargestellten Personen auf dem Boot könnten Claudio oder Giannettino Spinola vermutet werden, die beide dem Ereignis beiwohnten.[670]Die Infantin stellt Carlone mit rot-blondem Haar und grünem Kleid mit modischer Halskrause dar, ähnlich wie es zuvor Velazquez in seinem Portrait Maria Annas[671] getan hatte. Die Inschrift „IOES DOMINICUS SPINOLA S.R.E. PRAESB. CARD. [..] S. CECILIA PRO URBANO VIII. PO.M./ APUD MARIAM HUNGARIAE ET BOEMIAE REGINAM LIBURNI LEGATIONE FUNGITUR ANNO DNI MDCXXX" bestätigt das Datum des zeremoniellen Aktes.

Eine illusionistisch gestaltete Balustrade, die um das Hauptfresko führt, unterstreicht den feierlichen Charakter des Deckengemäldes. Zu allen vier Seiten weitet sie sich zu einer Loggia mit Kreuzgewölbe, die jeweils von einem durch Pilaster flankierten Balkon in Form einer Serliana abgeschlossen wird, durch die Figuren von Musikern auf den Betrachter herabblicken (Abb. 129-130). Carlone integriert in diese Konzerte Elemente der caravaggesken und holländischen Genremalerei. Dem Stil des Künstlers eigen sind diese spielerisch miteinbezogenen karikaturesken Züge der Protagonisten und Motive der Gaukelei und Arglist, vor denen die Putten zu warnen scheinen. Als ovale Oculi zieren je zwei weibliche Allegorien den Architrav, während die inneren Pilaster von Feston und Mascheroni verziert sind und an den äußeren Pilastern Atlanten über weiteren Ovalen mit Allegorien das Gesims stützen. Die Kragsteine dienen wiederum als Rahmung des zentralen *quadro riportato*. In den oberen Wandecken zeigt Carlone als monochrom gestaltete Medaillons die *Vier Kardinaltugenden* (*Tapferkeit, Gerechtigkeit, Klugheit, Mäßigung*; Abb. 131), die von Putten mit Girlanden flankiert werden, die wiederum an den Loggien lehnen.[672] Carlone erschafft ein illusionistisches Spiel aus lebendigen und steinernen Elementen sowie Trompe-l'oeil, die ein barockes Gesamtkunstwerk bilden.

[670] Vgl. Cavanna Ciappina, Maristella, Lexikonartikel *Durazzo, Cesare*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 42 (1993).
[671] Diego Velázquez, *Portrait der Infantin María Ana von Österreich*, um 1630, Öl auf Leinwand, 59,5 x 44,5 cm, Madrid, Museo del Prado.
[672] Poleggi 1995, S. 103.

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola

Giovanni Battista Spinola erwarb im Jahr 1625 einen der prestigeträchtigsten Bauten Genuas, den Palazzo Antonio Dorias. Der um 1544 errichtete Palast beherbergt heutzutage die Präfektur. Nicht als einzige Genuesen, die zwecks des Weizenanbaus und der Ölproduktion Lehen im Herrschaftsgebiet des Königshauses Neapel erwarben, waren die Spinola zuvor Großgrundherren über das Gebiet San Pietro in Galatina (Lecce) geworden. Sie ersehnten nun eine architektonische Versinnbildlichung dieses Erfolges, den Mattheus Melijn (1589-1653) in Form einer Silberschmiedearbeit realisierte, die den *Triumphalen Einzug der Spinola in das Feudum San Pietro in Galatina*[673] darstellt.[674] 1635 ließ die Witwe Giovanni Battistas und Tochter Filippo Spinolas, Maria, deren Profil in Melijns Silberrelief erkennbar ist, im Piano Nobile ihres Palastes eine barocke Galerie anbauen. Eine solche war in Genua zuerst im Palazzo Fassolo Gio. Andrea Dorias in den Jahren 1594-1599, nach dem Vorbild des Repräsentationsraumes im Schloss realisiert worden. [675] Der Flügelanbau entstand in Form eines durch vier breitflächige Gurtbögen unterteilten Rundtonnengewölbes. Zur Bemalung der Galerie wurde G.B. Carlone beauftragt. Die Stuckaturen, die im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurden, gaben in den Arkadenbögen drei und in den Jochen neun unterschiedlich große Freskenfelder frei. In den Gemälden der Bögen stellte Carlone allegorische Figuren dar, während er die drei Joche jeweils in ein großes zentrales Deckenfresko, vier kleinere das Hauptfresko umkränzende, längliche Felder z.T. in Schulterbogenform und vier Ovale in den Gewölbezwickeln einteilte. In letztere malte Carlone Waffen präsentierende Putten, in die kleinen länglichen Felder stattdessen monochrome Personifikationen der Tugenden. Die großen Fresken der Mittelfelder führten im Zentrum der Galerie in rechteckiger Form die historischen Geschehnisse *Ambrogio Spinola empfängt Prinz Ladislaus von Polen während der Belagerung von Breda*, in den Achtecken zu den Seiten die Historien *Die Übergabe der Stadt Aachen an Ambrogio Spinola* und *Federico Spinola wird zum Kommandant der belgischen Flotte ernannt* (Abb. 132) vor.[676] Alizeri[677] schrieb die Fresken Andrea

[673] 1636, Silber, 27 x 64,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
[674] Boggero, Franco, *Gli argenti*, in: Santamaria 2011, S. 159.
[675] Boccardo, Piero, *La Decorazione*, in: Santamaria 2011, S. 122.
[676] Eine Inskription über dem Eingangsportal der Galerie schildert das Dargestellte: „QUI LEGIS, TABULAE, QUAE IN MEDIO LAQUEARI PRIMA EST AB INGRESSU, HANC INSCRIPTIONEM AFFIGAS/ AMBROSIUS SPINULA/ IMPERATORAE OBEDIENTIAE AQUISGRANUM RESTITUIT/ HANC AUTEM SECUNDAE/ IN OBSIDIONE BREDAE POLONIAE PRINCIPEM RECIPIT/ HANC VERO TERTIAE/ FEDERICUS SPINULA BELGICAE CLASSI PRAEFICITUR.“; zitiert nach: Boccardo in: Santamaria 2011, S. 123, Anm. 49.

Ansaldo zu, während Gavazza[678] vermutet, dass die Arbeiten von Giovanni Carlone stammen. Erst Boccardo[679] erkennt die Autorschaft Giovanni Battista Carlones. Priarone bestätigt die Zuschreibung an G.B.[680] Die städtebaulichen Maßnahmen zur Grabung der Via Roma im Jahr 1877 beinhalteten den Abriss eben jenes Vorbaus des Palastes mit der gesamten Galerie. Boccardo[681] schildert die weitere Geschichte der Fresken: Gesichert ist, dass das zentrale Fresko, wie von Alizeri[682] in seiner zweiten Besichtigung des Palasts vorgeschlagen, von der Decke abgetragen, auf Leinwand gespannt und im Jahr 1987 durch das Auktionshaus Christie's[683] versteigert wurde. Es ist davon auszugehen, dass die weiteren Fresken des Palasts ein ähnliches Schicksal erlitten.

Die Thematik der Deckengemälde lehnt sich an der Ikonographie der Villa Suburbana der Spinola in Sampierdarena an. Die Fresken Andrea Ansaldos zu Ambrogio Spinolas Taten waren zwischen 1623 und 1625 entstanden.[684] Carlone hatte die Möglichkeit, diese Arbeiten Ansaldos zu sehen, als er in den späten zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts den Freskenzyklus seines Bruders Giovanni in der Villa verfolgte[685]. In beiden Anwesen der Spinola di San Pietro ist die Wahl der Themen mit der Verwandtschaft der Auftraggeberin Maria Spinola zu den Protagonisten der Historien, Ambrogio und Federico, zu erklären, die ihre älteren Brüder waren. Die Ikonographie der Galerie betreffend, sind abweichende Interpretationen zu den bisherigen aufzustellen: Sprechen Ratti und Alizeri[686] allein von den militärischen Operationen Federico Spinolas und Priarone[687] ausschließlich von jenen Ambrogios, so sind, wie Boccardo[688] richtiger Weise konstatiert, zwei Fresken Ambrogio und eine Federico

---

[677] Alizeri (1847, Bd. 2.1, S. 782) lässt sich Boccardo nach (in: Santamaria 2011, S. 124, Anm. 52) wahrscheinlich von der fälschlichen Beschreibung Rattis (Soprani/Ratti 1768, S. 207) beirren; in seiner zweiten Beschreibung des Palasts hypothetisiert Alizeri schließlich eine Autorschaft G.B. Carlones: vgl. Alizeri 1875, S. 244.
[678] Gavazza 1974, S. 53; 333, Anm. 1; 58.
[679] Boccardo 2011, S. 124.
[680] Priarone 2011, S. 73.
[681] Boccardo 2011, S. 123, Anm. 50.
[682] Alizeri 1875, S. 244.
[683] Christie's, Castello Galli della Loggia (Turin), 21-22 September 1987, Versteigerungsnr. 656, dokumentiert als Tempera auf Leinwand, 155 x 228 cm.
[684] Priarone 2011, S. 73.
[685] Das Fresko *Athene und Merkur bringen Perseus Waffen* eines der Gewölbeabschnitte im Piano Nobile ist durch Pesenti (1986, S. 124) G.B. Carlone zugeschrieben worden, jedoch sprechen die Figurentypen auch auf eine Autorschaft Domenico Fiasellas, wie es Massimo Bartoletti, Andrea Lercari und Roberto Santamaria erkennen: Vgl. Lercari, Andrea/ Santamaria, Roberto, *Villa Spinola A „S. Pietro d'Arena, loco di delizie con bellissimi palazzi e giardini*, in: Santamaria 2011, S. 425.
[686] Ratti 1780, S. 297; Alizeri 1847, Bd. II, S. 782-783.
[687] Priarone 2011, S. 73-74, 143 Fußnote 397.
[688] Boccardo 2011, S. 123, Anm. 49.

gewidmet. Dass die oben genannten Forscher das Fresko *Ambrogio Spinola empfängt Prinz Ladislaus von Polen während der Belagerung von Breda* als „Festnahme des polnischen Königs“ interpretieren, scheint nicht plausibel. Ambrogio (1569-1630), der Erstgeborene, war spanischer Heerführer während des Achtzigjährigen Krieges. Carlone stellt ein Ereignis dar, dass sich während der Belagerung von Breda (1624-1625) ereignet hatte. Bei dieser Gelegenheit empfing Ambrogio Spinola in der Garnison bei Breda den Prinzen und späteren König von Polen, Ladislaus IV. Vasa (1595-1648), der auf seiner Reise durch Westeuropa seine gewonnenen militärischen Fähigkeiten durch konkrete Erfahrungen bereicherte.

Das Treffen ist Thema zahlreicher Geschichtsbücher des 17. Jahrhunderts[689], von denen als Exempel an dieser Stelle die Dokumentation dieser Episode in der *Vita del marchese Ambrogio Spinola* Filippo M. Casonis angeführt sei. Casoni berichtet von der kriegsstrategischen und geographischen Bedeutsamkeit der Stadt Breda - die umringt von Wäldern und den beiden Flüssen Mark und Aa, von den Holländern als Stützpunkt zum Angriff auf das nahe gelegene, von Spanien kontrollierte Brabant genutzt wurde - deren Belagerung und Rückeroberung durch die von Spinola kommandierten Truppen Philips IV. von Spanien und dem Zusammentreffen von Spinola und dem polnischen Prinzen, welches die hohe Bedeutung dieses historischen Ereignisses beweist.[690] Der Prinz hatte in Brüssel der Erzherzogin Isabel Clara Eugenia von Spanien seine Ehrerbietung erwiesen und während einiger Gespräche am Hof den Wunsch geäußert, den Kommandanten Ambrogio Spinola zu treffen, dessen Name auch in seinem entfernten Reich Bekanntheit erlang hatte. Geehrt durch die lobenden Worte Ladislaus‘ IV. Vasa in einem offiziellen Brief, lud der Heerführer den Prinzen zum belagerten Stützpunkt ein und schickte den Grafen Salazar zusammen mit einer Truppe, um seine Durchlaucht in Antwerpen abzuholen und nach Breda zu eskortieren. „Con tutta la Nobiltà“, so Casoni, empfing diesen sodann der Feldherr und in zeremonieller Form zu Ross trabten die beiden Ritter des Goldenen Vlieses an den aufgereihten Streitkräften vorbei. Den Schriften Casonis nach, geschah dieser Empfang am Abend. Carlone zeigt den Moment am darauffolgenden Tag, als Spinola unter dem Getön der feindlichen

[689] Vgl. z.B. Priorato, Galeazzo Gualdo, *Historia di Ferdinando Terzo Imperatore*, Wien 1672, S. 117, der die Präsenz des Prinzen auf dem Schlachtfeld erwähnte.

[690] Casoni 1691, S. 261-264: „[…] E posta Bredà in quell’estrema parte del Brabante, che confina all’Ollanda in mezo di molte Piazze dell’una, e dell’altra Provincia. […] Due fiumi bagnano la terra, l’Aà, ed il Merch. Il primo riempie i suoi fossi, e la circonda d’ogni intorno. […] Si rende perciò considerabile Bredà, non solo pel comerzio, ma per la comodità di penetrare dall’Ollanda nel Brabante, e dal Brabante in Ollanda […] Conosceva molto bene le difficultà dell’impresa il Marchese [Spinola], ma non le giudicava impossibili a superarli […].“

Kanonen dem Prinzen die zur Belagerung erbauten Festungen präsentiert. Zur Sicherheit Ladislaus‘ sind die beiden unter sich und ohne aufsehenerregende Eskorte.[691]

Die Radierungen Jacques Callots (1592-1635)[692] sind für Carlones Bildfindung von größter Bedeutung. Wie des Öfteren der Fall, übernimmt er von Callot sowohl die Idee, die Protagonisten am vorderen Bildrand zu positionieren, als auch die Perspektive mit einer Aufsicht auf die Garnison von Breda im Bildhintergrund. Noch näher kommt Carlones Fresko allerdings dem Gemälde *Friedrich Heinrich von Oranien und Ernst Casimir von Nassau-Dietz bei der Belagerung von Hertogenbosch im Jahr 1629* Pauwels van Hillegaerts[693]. Ein vergleichbares Paar ist in einem Kupferstich Crispijn van de Passes[694] (I, 1564-1637) dargestellt, das in analoger Komposition Ambrogio Spinola, an der Seite des Grafen Bucquoy (Charles Bonaventure de Longueval, 1571-1621) reitend, bei der Belagerung von Wachtendonk zeigt. Triumphzüge anführenden Reitern ähnlich, sind die beiden Katholiken auf feierlich herausgeputzten, einander zugewandten Pferden im Gleichschritt an den vorderen Bildrand gerückt und größenmäßig hervorgehoben. Spinola scheint nicht allein durch seinen Kommandogestus mit Führerstab seiner Rolle als dominantem Feldherren gleichzukommen: Leicht nach hinten versetzt, folgt der Prinz dem hochrangigen Militär, welcher der Majestät in militärischer Ausbildung seine Strategien und seine Errungenschaften präsentiert. Carlone stellt Ersteren, den Portraits Ambrogios von Michiel Jansz van Mierevelt und Peter Paul Rubens sowie Pieter de Jode des

---

[691] Ibid., S. 265-267: „[…] Vladislao Sigismondo figlio primogenito del Re di Polonia, e di Svezia giunse a Brusselles a portare i suoi ossequi all’Arciduchessa Isabella. Questo Principe chiaro per le cose fatte in guerra, e non men perito dell’arte militare, che desideroso di conoscer quelli, che con eccellenza di valore, e di merito la professavano, ne‘ discorsi tenuti con l’Arciduchessa, e con alcuni principali della Corte, mostrò desiderio di vedere il Marchese, il di cui nome diceva essere famoso ne‘ suoi Regni, aggiungendo molte cose in lode di lui. Di cio avendo avuta notizia il Marchese con una officiosissima lettera gli rese grazie del concetto, e della stima, che aveva della sua persona, e l’invitò a venire al campo sotto Bredà, per dar giudizio della disposizione di quell’assedio. Non indugiò il Principe a portarsi ad Anversa, ove incontrò il Conte di Salazar mandato dal Marchese con quantità di buoni cavalli per servirlo all’Esarcito. Quindi proseguendo il viaggio fu incontrato da molti Ufficiali d’ordine del Marchese, e poi da lui stesso con tutta la Nobiltà. Cavalcarono ambi inanzi a tutti, ed entrarono ne gli alloggiamenti di notte tempo, fra lo splendore delle fiaccole […] Al dimani cavalcando il Marchese col Principe in mezzo a grosso presidio, per farli riconoscere le fortificazioni della Piazza, furono ben salutati con palle di cannone da‘ bombardieri nimici, i quali drizzavano i colpi, ove vedevano il concorso della gente. ma in appresso il Marchese per fare scanzar al Principe questo pericolo, lo portò privatamente seco senz’altra comitiva a vedere gli altri posti. Ebbe gran sodisfazione il Principe in considerare così le difese, e le fortificazioni della terra, come le linee del campo […].“

[692] Vgl. Jacques Callot, *Die Belagerung von Breda*, 1628, 65,7 x 47 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum

[693] Um 1630, Öl auf Holz, 47,1 x 63,1 cm, ‚s-Hertogenbosch, Nordbrabants Museum.

[694] *Die Eroberungen Ambrogio Spinolas*, ca. 1606, 215 x 173 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. BdH 15230 (PK); Ausführliche Schilderung der Eroberungen: Van Meteren, Emanuel, *Niderlendischer Historien*…, Bd. II, Antwerpen 1609, Buch 26, S. 338.

Jüngeren[695] gemäß, mit markantem, länglichem Gesicht und modischem Spitzbart dar. An dieser Stelle sei auf ein weiteres Giovanni Battista Carlone zugeschriebenes[696] Portrait des Generals verwiesen: Die Lünette über dem Eingangsportal der Kirche S. Maria in Rosano (Piemont) zeigt den *Triumph des Ambrogio Spinola*[697] (Abb. 497). In der *subscriptio*[698] unter dem Bildnis des nun reifen Spinola listet der Maler die Titel des Generals auf. Für eine Autorschaft Carlones spricht der Bezug der Komposition zur Florentinischen Malerei. In der Darstellung des Marquis der Balbases orientiert sich der Maler an Alessandro Alloris *Portrait Cosimo I.* der Lünette des Arbeitszimmers Francesco I. im Palazzo Vecchio in Florenz.

Ladislaus IV. zeigt Carlone im Fresko des Palazzo Doria Spinola, ähnlich wie es Rubens[699] in eben jenem Jahr des Geschichtsereignisses, 1624, in seinem Portrait des späteren Königs getan hatte, mit rundlichem Antlitz, schulterlangem gewelltem Haar sowie mit überzeugtem, auf den von Spinola verwiesenen Ort gerichtetem Blick. Er hält einen dunklen Federhut in seiner rechten Hand; sein Umhang weht, die Bedeutung des Dargestellten überhöhend, im Wind des belagerten Breda. Auch die Pferde weisen einen stark dekorativen Charakter auf, der auf die politische Rhetorik des Freskos zurückzuführen ist. Carlone achtet weniger darauf, sie an die Größenverhältnisse anzupassen, als sie als ein schwarzweiß kontrastierendes, aus Konkaven und Konvexen gebildetes und daher formal ergänzendes barockes Ornament zu behandeln. Neben der politischen Bedeutung erhält das Fresko, des Wissens über die religiöse Dimension des spanisch-niederländischen Krieges und die Zugehörigkeit der beiden Protagonisten des Bildes zum Orden vom Goldenen Vlies halber, zudem eine gegenreformatorische Geltung. Noch eindeutiger beweist dies die Ikonographie des seitlichen Freskos *Ambrogio Spinola unterwirft die Stadt Aachen*, das die Aachener Religionsunruhen thematisiert, die zu den Vorwehen des Dreißigjährigen Krieges zu zählen sind. Der aus

---

[695] Michiel Jansz van Mierevelt, *Portrait Ambrogio Spinolas*, 1609, Öl auf Leinwand, 119 x 87,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Peter Paul Rubens, *Ambrogio Spinola*, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 117,8 x 85,1 cm, Saint Louis Art Museum (MO); Pieter de Jode der Jüngere, nach Peter Paul Rubens, *Ambrogio Spinola*, Kupferstich, 150 x 111mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

[696] Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 45, in: Morandotti/Spinone 2014.

[697] Giovanni Battista Carlone (?), *Triumph des Ambrogio Spinola*, ca. 1670, Öl auf Leinwand, ca. 300 x 500 cm, Rosano (Piemont), S. Maria.

[698] „AMBROSIO SPINOLAE, MARCHIONI BALBASENSIUM MAGNO COMMENDATORIO CASTELLAE AUREI VELLERIS/ EQUITI, REGI CATOLICO, A CONSILIIS, STATUS PER PALATINATUM AC BELGIUM SUMMA MARI TERRACQUE CUM/ POTESTATE ARMORUM PRAEFECTO, DUCATUS MEDIOLANENSIS GUBERNATORE AC PER ITALIAM VICARIO G[ENERA]LIS.“, zitiert nach: Galli, Mauro/ Denegri, Paola/ Miotti, Fausto, *La pittura a Pontecurone tra XV e XVIII secolo*, Mailand 1996, S. 126.

[699] Peter Paul Rubens, *Portrait des Prinzen Wladyslaw Vasa*, 1624, Öl auf Leinwand, 125,1 x 101 cm, Krakau, Zamek Królewski na Wawelu.

den Niederlanden übergreifende Calvinismus – Casoni spricht von „holländischen Innovationen“[700] – hatte in Aachen zur Bildung größerer protestantischer Gemeinden geführt. Um den zum Katholizismus konvertierten Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm (1578-1653) im Zuge des Jülicher Erbfolgekriegs zu unterstützen, marschierten die in Flandern stationierten spanischen Truppen unter der Führung Ambrogio Spinolas von Maastricht nach Deutschland. Wolfgang Wilhelms Widersacher, der Markgraf Johann Sigismund von Brandenburg, protegierte die Protestanten in Aachen und war wiederum mit dem Statthalter von Holland, Fürst Moritz von Oranien Nassau-Dillenburg alliiert. Kaiser Matthias (HRR, 1557-1619) verfügte im Jahr 1614 eine zweite Reichsacht zur Rekatholisierung Aachens, die von Spinola mittels der Errichtung einer spanischen Garnison durchgeführt wurde. Carlones verschollenes Fresko zeigte, den Abbildungen des untersten Teils nach zu urteilen, eine der *Übergabe Jülichs* Jusepe Leonardos und der *Übergabe von Breda* Diego Velázquez‘[701] nahestehende Szene mit an den vorderen Bildrand gereihten Protagonisten. Angesichts der vielen Überschneidungen mit den spanischen Vorbildern, ist davon auszugehen, dass Carlone den Salón de Reinos des Palacio del Buen Retiro in Madrid gesehen hatte.

Auch Ambrogios jüngerer Bruder Federico Spinola (1571-1603) spielte eine entscheidende Rolle im Krieg Spaniens gegen die Niederlande und England. Federico hatte für lange Zeit in der spanischen Armee in Flandern gedient und genoss das Vertrauen des Statthalters der spanischen Niederlande, des Erzherzogs Albrecht VII. von Habsburg, sehnte sich jedoch nach einer größeren und ruhmbringenden Herausforderung. Bereits in frühen Jahren hatte er sich im Dienst der spanischen Krone durch seine gute Führung der Galeeren im Kampf gegen Seeräuber im Mittelmeer ausgezeichnet und war mit den weniger hochseetüchtigen Schiffen sogar bis in flämische und englische Gewässer eingedrungen. Diese früh gewonnenen Erfahrungen brachten ihn auf den Gedanken, dem spanischen König vorzuschlagen, eine Flotte unter seinem Kommando zu entsenden, um den ungeschützten Seeweg der Holländer, Engländer und der Provinz Zeeland zu kontrollieren. Sein Plan fand breite Unterstützung beim Statthalter der spanischen Niederlande, der ihn zur Unterbreitung des Vorschlags nach Spanien sandte. Mehr Mühe als den König zu überzeugen, hatte

[700]Casoni 1691, S. 193: „[…] Per le inovazioni fatte da gli Ollandesi sopra Giuliers entra [Spinola] coll‘ Esercito in Germania, e prende Aquisgrana […].“
[701] Jusepe Leonardo (1601-1653), *Die Übergabe Jülichs*, 1635, Öl auf Leinwand, 307 x 381 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Diego Velázquez (1599-1660), *Die Übergabe von Breda*, 1634-35, Öl auf Leinwand, 307 x 367 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Federico mit dessen Ministern, sodass ihm zu Beginn seiner Mission vorerst vier Galeeren genehmigt wurden, um die Flotte, bei Erfolg, mit weiteren bemannten Schiffen aufzustocken. Mit oberster Befehlsgewalt brach Spinola im durch Christopher Columbus berühmten Hafen von Santa Maria (Cádiz) auf. Große Siege feiernd, bat er um die Erweiterung seiner Flotte und wurde im Jahr 1598 erneut nach Madrid einberufen. Der spanische König Filipp II. verstarb, bevor er dem Wunsch Federicos Folge leisten konnte. Sein Nachfolger Filipp III. entsandte Spinola dieses Mal mit zehn Galeeren nach Flandern.[702] Bevor Federico in der Schlacht von Sluis im Jahr 1603 starb, musste er eine harte Niederlage in der Schlacht gegen Admiral Robert Mansell in der Straße von Dover erleiden. Trotz der Verluste ging er als tapferer Marinekommandant der Armada in die Geschichte ein.[703]

Carlones Fresko zeigt den Moment, in welchem Federico die Befehlsgewalt übertragen wird. Diverse weitere Quellen berichten von verschiedenen An- und Abreisen Federicos von Spanien, darunter auch von seiner Fahrt zu Filipp III. im Jahr 1602, die die Einsetzung seines Bruders Ambrogio zur Folge hatte.[704] Auf dem Fresko ist dargestellt, wie Philipp III. von Spanien (1578-1621) Federico Spinola den Führerstab übergibt, der sowohl den Königen als auch Generälen und Statthaltern als militärischen

[702] Casoni 1691, S. 25-33: „Aveva Federico per molt'anni continuato a servire nelle guerre di Fiandra sotto diversi Governatori di quelle provincie […] si era acquistato nome molt'onorato […] governando le provincie l'Arciduca Alberto […] Trattavalo [.] non da suddito, ma da amico, con dimostrazioni d'affettuosa parzialità. Piu volte gli offrì gradi onorati […] Ma, Federico, quanto piu meritevole di simili onori […] Attendeva percio, che la fortuna li presentasse qualche grande occasione di segnalarsi […] Erasi egli ne' primi suoi anni […] avezzato nella Patria a far viaggi sopra le galere […] avendo presa cognizione molto distinta di tali navigli, e del modo di reggerli, venne egli poi in Fiandra con profondo, e sottile accorgimento a pensare, che sarebbe di non poco giovamento a gl'interessi del Re, il trattenere una squadra di galere in quelle marine, potendosi, con essa impedire la navigazione a gli Ollandesi, e Zelandesi, soliti a frequentare quei feni con legni piccioli, e disarmati […] fu ricevuta la propositione con applauso tanto dall'Arciduca, quanto dal consiglio, e li fu insinuato di portarla in Ispagna alla Corte, per procurarne l'adempimento. Passato Federico in Ispagna con lettere dell'Arciduca, non tardò di rappresentare il tutto al Re Filippo secondo. […] Ascoltò con attenzione il progetto di Federico, e per quanto da principio restasse maravigliato della novità del pensiero, ad ogni modo poi persuaso dalla sodezza delle ragioni, cominciò a maturare fra se la cosa. […] maggior difficoltà ebbe Federico in superare l'opposizioni de' Ministri regj per ottenere di portare le galere nell'Oceano […] Accordò il Re a Federico, che trasportasse in Fiandra quattro galere di quelle della squadra di Spagna […] A Federico fu data autorità amplissima sopra di esse […] Partitosi dunque dal porto di Santa Maria […] instandolo Federico per numero maggiore, lo richiamò nel principio dell'anno 1598. alla corte[…] si frapose una grave infermità del Re, e poco doppo la di lui morte. A Filippo terzo figlio, e successore del morto Re rappresentò Federico i medesimi disegni, che aveva progettato al Padre, ed il Re[…] li concedette dieci galere. Con queste, partito Federico di Spagna […]."

[703] Vgl. Medaillen mit Motiven zu den *Taten Federico und Ambrogio Spinolas*, publiziert in: Van Loon, Gerard, *Histoire métallique des XVII Provinces des Pays-Bas*, Bd. II, La Haye 1732, passim.

[704] Vgl. Gallucci, Angelo/Cellesi, Iacopo, *Historia della guerra di Fiandra dall'anno 1593…*, Bd. II, Rom 1673, S. 103-104; Giustiniani, Pompeo, *Delle guerre di Fiandra*, Antwerpen 1609, S.23-53; Lanario Aragón, Francisco, *Le guerre di Fiandra*, Antwerpen 1615, S. 168, 182; Van Meteren a.a.O., 24. Buch, S. 51.

Befehlshabern vorbehalten war. Den rechten Bildrand ziert das Wappen der Spinola, das durch den länglichen Streifen im Schachbrettmuster deutlich erkennbar ist. Der Knabe, der in Carlones einstigem Wandgemälde das Wappenschild zu halten scheint, findet sich in ähnlicher Gestalt in Antonio De Pereda y Salgados (1611-1678) *Befreiung Genuas durch Marquis von Santa Cruz*[705] wieder. Federico Spinola, der auf einem von Sklaven geruderten und mit Teppichen feierlich geschmückten Boot zum Ufer gebracht wird, hält in seiner Rechten den Hut, den er vor seiner Majestät gezogen hat. Mit der linken Hand, die er emporhebt, um den Kommandostab entgegenzunehmen, indiziert er zugleich seine Verbeugung vor dem Souverän. Er ist ähnlich wie in einem an Federico Baroccis zugeschriebenem Porträt[706] als junger, dunkelhaariger Edelmann dargestellt. Eine große Ordenscollane über seiner linken Brust zeichnet ihn nun aber als Marinekommandant der spanischen Armada aus. Im Hintergrund sind die Galeeren zu sehen, die seine Kriegsflotte für seinen Einsatz in den Niederlanden bilden. Hinter Filipp III. sind die Festungsmauern von Cádiz angedeutet. Aufgrund der großen Anzahl der Boote und dem zeremoniellen Akt, ist zu vermuten, dass das Fresko die zweite und offizielle Abfahrt Federico Spinolas von Spanien darstellt. Diese These wird von der Tatsache gestützt, dass nicht Filipp II., sondern dessen Nachfolger Filipp III. als junger Regent zu erkennen ist, wie er die Ehrung Spinolas übernimmt. Es ist höchst wahrscheinlich, dass dieses Fresko, ungleich der Reihenfolge der im 18. Jahrhundert zugefügten Inschrift, den Auftakt des Gewölbezyklus der Galerie bildet. Diese Vermutung lässt sich durch eine Interpretation des Freskos *Die Schmiede des Vulkan*, das Giovanni Carlone in der Villa Spinola in Sampierdarena schuf, bekräftigen. In dieser Arbeit *a fresco* sieht Gavazza in den Figuren der Gehilfen Portraits der Brüder Ambrogio und Federico Spinola realisiert.[707] Demnach erkennt sie im Motiv der Assistenzfiguren am linken Bildrand Federico, der seinem Bruder Ambrogio die Rüstung zeigt, die Vulkan für dessen nahenden Heereseinsatz schmiedet. Tatsächlich hatte Federico seinen Bruder in der militärischen Karriere kurzfristig überholt, als er vor diesem das Amt unter der spanischen Krone antrat und Ambrogio zu dessen Beauftragung verhalf. Gavazza[708] setzt die Ikonographie der Villa in Sampierdarena in Zusammenhang zu der kurzfristigen Teilung der herrschenden Klasse Genuas in ein Lager, das die politische Symbiose Genuas mit Spanien favorisierte und aktiv an dieser

[705] 1634-1635, Öl auf Leinwand, 290 x 370 cm, Madrid, Museo del Prado.
[706] Schule Federico Barocci, *Portrait Federico Spinolas*, 1595, Öl auf Leinwand, Sotheby's, Old Master Paintings, Mailand, 28. November 2006, Verst.-Nr. 201.
[707] Gavazza 1974, S. 59.
[708] Gavazza 1974, S. 66-67.

teilnahm, und in eine zweite Partei, die hingegen die komplette Lossagung von der spanischen Krone forderte. Da sich beide Seiten in der Bekämpfung der von den Protestanten ausgehen „Häresie“ einig waren, ist, trotz Carlones vieler Aufträge seitens hispanophiler Genuesen – zudem ist nicht zu vergessen, dass dieser mit einer Adligen spanischer Abstammung verheiratet war – seinerseits keine Parteiergreifung erkennbar, übernimmt dieser doch den patriotischen Auftrag im Palazzo Ducale (vgl. Kap. 3.5.). In diesem konkreten Fall jedoch fügt sich Carlones Malerei den Forderungen einer Familie, deren Existenz auf der Verbindung zu Spanien gründete. Die Spinola waren durch ihre Ämter am spanischen Hof mit diesem verwachsen und zählten zusammen mit den Balbi zum in Madrid, Toledo und Sevilla politisch und ökonomisch meist engagierten Genueser Adel. Giovanni Battista Spinola selbst war im Zuge des Krieges der mit Spanien liierten Genuesen gegen das von Frankreich protegierte Savoyen Botschafter des Hofes in Madrid geworden.[709] G.B. Carlones einstige Fresken der Galerie des Palazzo Doria Spinola sind demnach als Weiterführung des die Familie Spinola und ihre Taten unter der spanischen Krone glorifizierenden ikonographischen Apparats der Villa in Sampierdarena, an dessen Ausführung vor allem Andrea Ansaldo und Giovanni Carlone beteiligt waren, zu verstehen. In diesem Sinne sind weiterhin einige Arbeiten Carlones in Öl zu deuten, die zum gleichen Anlass entstanden sein könnten, da sie die in der Villa realisierten Themen aufgreifen. In diese Kategorie fallen die Ölgemälde *Perseus befreit Andromeda* und *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris* (vgl. Kap. 3.3.).

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria

Das großflächige Gebiet um die Familienkirche der Doria, San Matteo, war bereits seit dem 12. Jahrhundert im Besitz dieser mächtigen Familie. 1621 erbte Paolo Francesco Doria von seinem Vater Ambrogio den unmittelbar an die Klostergänge von San Matteo angrenzenden Palazzo[710] und veranlasste G.B. Carlone, die Freskenausstattung im zweiten Piano Nobile aufzunehmen, nachdem der frühzeitig verstorbene Doge Ambrogio die Arbeiten im ersten Geschoss von Lazzaro Tavarone (1556-1641) hatte ausführen lassen. Carlones Deckenfresko im großen Salon thematisiert *Die Auffindung*

[709] Lercari, Andrea, *Gli Spinola Duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Madrid*, in: Santamaria 2011, S. 166.
[710] Piazza de Ferrari 3; der Palast beherbergt derzeit den Banco di Roma.

des Mosesknaben (Abb. 498-502). Acht weibliche Figuren umkränzen das zentrale Fresko. Es sind die *Allegorien der Kardinaltugenden* (Abb. 503-506) nach dem Modell Cesare Ripas, *Fortezza*, *Giustizia*, *Prudenza*, *Temperanza* sowie die *Personifikationen des Gebetes an Gott*, des *Glaubens an die Katholische Kirche*, der *Würde* (*Dignità*) und der *Standhaftigkeit* (*Conservazione*, Abb. 507-510).[711] Carlones Arbeiten werden von einer Quadraturmalerei Paolo Brozzis gerahmt, zu deren Überarbeitung Lorenzo de Ferrari (1680-1744) im 18. Jahrhundert beauftragt wurde, um diesen einen stärker dekorativen Charakter zu verleihen. Der Beschreibung Carlo Giuseppe Rattis ist zu entnehmen, dass dieser Saal nach der großzügigen Erweiterung des Palastes in Richtung der heutigen Piazza de Ferrari im 18. Jahrhundert als Konversationszimmer genutzt wurde.[712] Die Decke des darauffolgenden kleineren Salons wird in der Mitte durch ein Fresko geziert, das den *Triumphzug der Statue der Madonna Hodegetria* (Abb. 512-514) zeigt. Um die Szene herum verbildlichen vier Medaillons *Geschichten zum Leben Konstantins*. [713] Letztere sind als *Konstantins Bau christlicher Kirchen* (Abb. 515), *Die Aufstellung der Madonna Hodegetria in Konstantinopel* (Abb. 516-517), *Die Übergabe der Insignien* (Abb. 518) und *Konstantin als Miles christianus* (Abb. 519) zu deuten. Auch dieses Bildprogramm orientiert sich an der Figur des Auftraggebers Paolo Francesco, der 1651 zum Senator Genuas gewählt wurde[714], und spiegelt die politischen Taten dessen Vaters Ambrogio Doria (1550-1621) als Doge und gerechter Herrscher wider.

Eine zum Fresko *Die Auffindung des Mosesknaben* zugehörige Ölskizze (Abb. 511)[715] führt die ursprüngliche Invention des Malers vor Augen, die dieser auf seine

---

[711] Vgl. *Il palazzo della filiale di Genova*, hrsg. v. Ufficio Propulsione del Banco di Roma, Rom 1977; Boccardo, Piero/Boggero, Franco, *Palazzi storici del Banco di Roma. Genova De Ferrari*, Rom 1991, S. 6-11.

[712] Ratti 1766, S. 312-313: „[…] La spaziosa volta del sito, che una volta formava sala, ed ora resta ad uso d'un gran Salotto di Conversazione ha dipinto un gran quadro entrovi la trovata del fanciullo Mosé, di Giovambatista Carlone, ed altre figure su del cornicione: ma tutti gli ornamenti, i termini, putti, ed altri chiaroscuri vi furono modernamente coloriti dall' Abate Lorenzo Ferrari…Segue un altro Salotto secondo nella cui soffitta pur in fresco, e con gran forza ha il menzionato Carlone rappresentato il giudizio di Salomone…S'entra ora in un Salotto terzo. ove nella volta dipinta dallo stesso Carlone é figurata una statua in marmo della Vergine recata in trionfo da alcuni guerrieri, e all'intorno di questo quadro, pure sul muro, sono quattro altri tondi con altre storie: tutte opere del tante volte nominato Carlone, con ornamenti e chiaroscuri del Ferrari."

[713] Boccardo/Boggero 1991, S. 11.

[714] Cavanna Ciappina, Maristella, *Doria, Ambrogio*, in: *Dizionario Bobliografico degli Italiani*, Bd. 41 (1992); Im Jahr 1639 erwähnt Paolo Fieschi, welcher der Verbindung Genuas mit Spanien feindlich gesinnt war, in einem Brief Paolo Francesco Doria als dieser zugeneigt, vgl. Bitossi, Carlo, *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, (*I Tempi della Storia. Genova e Liguria*; 8), Genua 1990, S. 235.

[715] Öl auf Leinwand, 124 x 117cm, private Sammlung; publiziert in: Castelnovi 1971, S. 127, Abb. 97; ein Giovanni Battista Carlone zugeschriebenes Ölgemälde zum gleichen Thema, welches im Jahr 2007 in

Ausführung *a fresco* beinah unverändert übertrug. Der Vergleich des Bozzettos mit dem Deckenfresko verdeutlicht, dass Carlone die Verbildlichung der biblischen Episode als horizontale Komposition konzipiert hatte und sie im Nachhinein an die architektonischen Gegebenheiten anpasste. Mit der Gegenüberstellung erklärt sich die Disharmonie des Bildaufbaus im Fresko, die aus einer waagerechten Erweiterung der Szene zu den Seitenrändern resultiert, die, wie das *modello* beweist, nicht vorgesehen war. Auch die deutliche Überlängung der Figuren lässt sich mit der Gegenüberstellung von Modell und endgültigem Werk als nicht beabsichtigte, unglückliche Angleichung an die räumlichen Verhältnisse erklären. Die präzise Ausführung in Öl lässt vermuten, dass die Vorstudie nicht allein als vorläufiges, zu beurteilendes Modell, sondern zudem als autonomes Galeriegemälde bestimmt war.

Carlone nutzt die alttestamentliche Geschichte zur Abbildung einer großen Anzahl weiblicher, mit reichen Gewändern gekleideter Figuren, die er in horizontaler Reihung an den vorderen Bildrand positioniert. Der Hintergrund öffnet sich in beiden Versionen auf der rechten Seite zu einer, in venezianischer Manier gestalteten Landschaft mit Fluss und diesen umgebender Vegetation sowie am Horizont zu einem angedeuteten Gebirgszug. Vor diesem erinnern zwei Obelisken an den biblischen Handlungsort, während die Villenarchitektur am linken Bildrand die Szene ins Genua des 17. Jahrhunderts verortet. Carlones Komposition bildet kein direktes Zitat seiner Leitbilder, die in den Versionen Orazio Gentileschis und Poussins[716] zu suchen sind, verrät jedoch im Bildaufbau und einiger Motivwahl sein Anlehnen an diese. Die im zweiten Buch Exodus (2.Mose2,1-9) und in Flavius Josephus‘ *Jüdischen Altertümern* (2,9,4) beschriebene Geschichte handelt von der Unterdrückung der israelitischen Stämme in Ägypten und deren Rettung durch Gott. In der Zeit nach Josephs Regentschaft, als die Ägypter, entsetzt wegen des Bevölkerungswachstums der Hebräer, diese versklavten, wurde dem Pharao vorausgesagt, es werde den Israeliten ein Sohn geboren, der die Herrschaft der Ägypter beenden werde. Hierauf befahl der ägyptische König, alle männlichen Nachkommen der Hebräer zu töten. Der Jude Amaram, dessen Frau Jochebed schwanger war, rief Gott an, er möge die Israeliten vor der Vernichtung bewahren. Gott verhieß ihm im Traum, dass ihm ein Sohn geboren werde, der das hebräische Volk aus der Knechtschaft befreien werde. Als seine Frau den Knaben

---

Venedig versteigert wurde (San Marco, Venedig, 01.07.2007, Versteigerungsnummer 44) ist nicht in das Œuvre Carlones aufzunehmen.

[716] Orazio Gentileschi, *Die Auffindung Moses‘*, 1633, Öl auf Leinwand, 242 x 281 cm, Madrid, Museo del Prado; Nicolas Poussin, *Die Auffindung Moses‘*, 1647, Öl auf Leinwand, 120 x 195 cm, Paris, Louvre.

gebar, hielten sie diesen für drei Monate versteckt, dann beschlossen sie, ihn seinem Schicksal zu überlassen und in die Obhut Gottes zu geben. Sie fertigten eine Wiege aus Bast, dichteten diese mit Harz ab und setzten ihn am Nilufer aus. Seine Schwester Mirjam verfolgte das Körbchen, das von den Dienerinnen der Pharaonentochter, die zum Fluss gekommen war, um zu baden, aus dem Wasser gezogen wurde. Die Tochter des Pharao hatte Mitleid mit dem Jungen, den sie als todgeweihtes Kind aus dem Hause Levi erkannte. Mirjam riet der Königstochter, den Knaben von einer jüdischen Amme aufziehen zu lassen, da dieser sich von den Dienerinnen nicht stillen lies. Als Thermuthis Mirjam befahl, eine Amme aus dem Stamm der Israeliten zu finden, holte diese ihre Mutter.

Die christliche Interpretation des zweiten Buchs der Tora betont die Allmacht Gottes, dessen Verheißung, an der sein Volk des Öfteren zweifelt, sich stets bewahrheitet. Innerhalb der Genueser Palastikonographie präfiguriert der von Gott berufene Moses Christus, der die Menschheit erlöst. Gemäß der europäischen Tradition wird die Szene der Auffindung des Moses der *Nativitas Domini* und der Anbetung der Heiligen Drei Könige gegenübergestellt.[717] Carlones Darstellung konzentriert sich auf das Thema des Mitleids mit den Ausgegrenzten und der Barmherzigkeit mit den Hilflosen. In diesem Sinne interpretiert Carlone die Bibelstelle als eine zur narrativen Verbildlichung geeignete Moralgeschichte und setzt diese in einen familiären, wie offiziell repräsentativen Rahmen. Die zahlreichen Frauenfiguren im Bild fungieren als Sinnbilder verschiedener Gemütszustände, die verschiedene Grade der Verwunderung, Scheu, Neugier und Freude vor Augen führen. Die Pharaonentochter, die durch eine Krone gekennzeichnet ist, bekundet ihr Mitgefühl in standesgemäßer Verhaltenheit, während ihre Gefolgschaft das Erstaunen gestikulierend dokumentiert. Zwei den Saum der Thermuthis haltende Mädchen beugen sich nachforschend zum Geschehen im rechten unteren Bildrand, an dem Carlone eine kniende Magd den Korb mit einem heftig strampelnden Säugling präsentieren lässt. Am linken Rand zeigt eine, sich zu dem hinter ihr stehenden Gesinde wendende Zofe auf die Hauptszene. Eine zur Rechten des Korbes stehende Dienerin imitiert die vornehme Haltung der Königstochter, ihr mokanter Blick jedoch verrät ihre Unwürdigkeit, die dem Großmut der Pharaonentochter gegenübersteht. Die zur Rechten der Prinzessin positionierte Figur ist im Bozzetto als Schwester Moses‘ zu interpretieren. Demgemäß beharrt Carlone in der

[717] Poeschel 2011, S. 61.

Version in Öl auf Mirjams Jugendlichkeit. Weiter rechts erscheint eine zum Moseskind eilende Frauenfigur, die als die in der folgenden Szene bestellte Amme und Mutter Moses‘ gedeutet werden kann. Ihr Antlitz offenbart das Glück einer Mutter, die ihr Kind wiederfindet. In ihrer Freude über die Bewahrheitung der Verheißung Gottes und die Unversehrtheit ihres Sohnes erinnert sie an Maria, die den auferstandenen Christus empfängt (Abb. 72). Eine akademische Rückenfigur am vorderen Bildrand spiegelt die Pose Jochebeds wider. Im Ölgemälde verweist Carlone auf die Verbindung Mirjams zur herbeieilenden Mutter in der Nähe der beiden Figuren, welche im Fresko ein zur Anbringung des Kronleuchters freigelassener Platz trennt.

Die intime Szene des Ölgemäldes weitet sich im Fresko zu einer repräsentativen Glorifizierung der Familie Doria aus. Die Verherrlichung bezieht sich erneut auf die politischen Karrieren Ambrogio und Paolo Francesco Dorias, deren Ämter mit der Führung des Volkes durch Moses verglichen werden. Der offizielle Charakter und der politische Inhalt des Deckenfreskos offenbaren sich in Carlones Darstellungen der Tugenden – die in die illusionistische Architektur Brozzis eingebettet sind. Carlones Personifikationen der *Virtutes* werden von den vier Allegorien beherbergenden Medaillons De Ferraris und dessen vier unter Telamonpaaren die Flügel aufschlagenden Adlern, die auf das Wappentier der Doria verweisen, voneinander getrennt. Stagno verweist auf die höchst politische Substanz des Freskos und präzisiert die Interpretationen der Darstellungen der *Würde*, und der *Standhaftigkeit*, in denen sie die Personifikationen der *Amtswürde* und das *Bestehen der Stadt* erkennt. Insbesondere durch die Präsenz dieser beiden Allegorien, so Stagno, werde dem biblischen Thema ein politischer Wert beigemessen. [718] Durch Dienstbeflissenheit zum Wohle der Republik zeichneten sich sowohl Ambrogio Doria als auch sein Sohn Paolo Francesco aus. Abermals garantiert der narrative Aspekt der Kunst Carlones die Glaubwürdigkeit des Dargestellten und eine Eignung zur Repräsentation moralisch religiöser wie politischer Ideale. Gavazza vermutet aufgrund der stilistischen Ähnlichkeit mit dem Fresko *Esther vor Ahasverus* (Abb. 494), das Carlone zu Beginn der siebziger Jahre in der Kirche Santi Gerolamo e Francesco Saverio schuf, eine Datierung der Arbeiten im Palazzo Ambrogio Dorias um 1670. Die Mitarbeit Paolo Brozzis, der Carlone frühestens ab den späten fünfziger Jahren zur Seite gestellt wird, bekräftigt diese Hypothese.[719]

[718] Stagno 2005, S. 223.
[719] Gavazza 1989, S. 236, Anm. 76.

Das von Carlone gemalte *Urteil Salomos*, das sich gemäß Ratti[720] zu jener Zeit im angrenzenden Saal, in gutem Zustand befand, ist aus ungeklärten Gründen nicht mehr erhalten. Einen Hinweis für die Aufmachung des verschollenen Freskos können die gleichnamige Supraporte im Palazzo Cuttica in Alessandria (Abb. 701) und eine von Zeri beschriebene Version[721] (Abb. 180) geben. Während Letztere aufgrund ihres kleinen Formats ein Bozzetto bilden könnte, ist die Zuschreibung einer im Jahr 1979 in Mailand versteigerten Variante[722] (Abb. 727) an G.B. Carlone zu überprüfen. Auch die Figur Salomo fungiert als Modell des Idealherrschers. Der Sohn Davids hatte sich mithilfe seiner Mutter Bathseba vor seinem Halbbruder Adonija durchgesetzt und war König des Großreiches Israel geworden. Wie sein Name bedeutet, zeichnete sich Salomo als weiser und friedenbringender Herrscher aus. Das Vorbild der auf einer durch die Gnade Gottes erfolgreichen Regierung basierenden, in Genua gefeierten *abbondanza* findet sich im ersten Buch der Könige (3,5-13): Salomo bittet Gott auf dessen Geheiß, ihm Weisheit zur Führung seines Volkes zu geben. Dieser erfüllt seinen Wunsch, als er ihm ein „weises und verständiges Herz“ und ferner nie dagewesenen „Reichtum und Ehre“ schenkt. Die auf diese Passage des Alten Testaments folgende Szene, die die Einlösung des Versprechens Gottes vor Augen führt, bildet Carlone in seinem kleinformatigen Ölgemälde (Abb. 180) ab. Dieses in die Mitte der vierziger Jahre zu datieren. In Nachfolge Raffaels und Rubens[723] setzt Carlone die Szenerie an den vorderen Bildrand. In der ein Bühnenbild nachahmenden Komposition richtet Carlone die Motive zum Zuschauer aus und ermöglicht ihm in nahsichtiger und überblickender Perspektive zugleich ein müheloses Verfolgen der Bilderzählung. Vor den König traten zwei Dirnen, die zur ähnlichen Zeit und im selben Haus ein Kind geboren hatten. Mit sich führten sie ein lebendiges und eine totes Kind und beide behaupteten die Mutter des lebenden Kindes zu sein. Sie bezichtigten sich einander des Betruges, das lebendige durch das tote ausgetauscht zu haben. Salomo hieß den Henker, das noch lebende Kind in zwei Hälften zu zerlegen und unter den Müttern aufzuteilen.

[720] Soprani/Ratti 1769, S. 5: „[…] Sono poi di mano del nostro Carlone altre Storie della vita di Costantino, e di Salomone ne‘ salotti contigui, che tuttora in buon essere si conservano […].“; Ratti 1780, S. 313: „[…] Segue un altro Salotto secondo nella cui soffitta pur in fresco, e con gran forza ha il menzionato Carlone rappresentato il giudizio di Salomone.“

[721] Öl auf Leinwand, 39 x 49 cm, Rom, Cassa di Risparmio di Roma, Banco di S. Spirito; das Gemälde wurde Carlone 1989 durch Federico Zeri zugeschrieben, vgl. Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, Inv. Nr. 119347.

[722] Giovanni Battista Carlone (?), *Das Urteil Salomos*, Öl auf Leinwand, 129 x 165 cm, Finarte Mailand, *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, 17. Mai 1979, Versteigerungsnummer 86.

[723] Raffaello Sanzio (1483-1520), *Das Urteil Salomos*, 1518-19, Fresko, Vatikan, Palazzi Pontifici, Loggia; Peter Paul Rubens (1577-1640), *Das Urteil Salomos*, ca. 1617, Öl auf Leinwand, 234 x 303 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. kmssp185.

Der König erkannte die echte Mutter, als diese aus Liebe zu ihrem Kind auf dieses verzichtete, um es am Leben zu lassen, während die „falsche“ in ihrem Neid auf der Teilung bestand. Mit seinem Urteil, das sich schnell herumsprach, hatte Salomo seine Fähigkeit des gerechten Regierens unter Beweis gestellt (1 Könige3,16-28).

Carlone wählt den Moment, in welchem der weise König die Mutter des Kindes identifiziert. Salomon, in orientalischem Kleid, thronend in der linken Bildhälfte, bedeutet dem Betrachter im Zeigegestus die echte Mutter des Kindes, die sich ihm gegenüberliegend mit emporgehobenen Armen vom rechten Bildrand zu ihrem Säugling wirft, den die zentrale Figur des Henkers erbarmungslos an seinem rechten Bein hochgezogen hat und im Begriff ist, mit einem langen Dolch zu durchzweien. Zur Linken des Henkers kniet die Betrügerin, die Carlone mit ihrem Zeigegestus ihre Mutterschaft des toten Kindes, das vor ihr auf dem Boden liegt, offenbaren lässt. Die durch eine Balustrade und gewundene Säulen angedeutete, offene Palastarchitektur im Hintergrund, vor welcher auf der linken Seite zwei Turban tragende Berater des Königs stehen und zur Rechten ein einander zugewandtes Paar von Soldaten schreitet, gibt den Blick auf die Kuppel des bereits erbauten Tempels von Jerusalems frei. Von dessen Beauftragung durch Salomon berichtet eine nachfolgende Passage des ersten Buches der Könige (6,1-38). Auch der mit Löwenköpfen an den Lehnen verzierte Sitz deutet bereits auf den Goldthron, den Salomo, gemäß der biblischen Schrift, nach dem Besuch der Königin von Saba errichten ließ (1Könige,10,18-20). Carlone zeigt Salomon nicht als jungen Mann zu Beginn seiner Regierung, sondern im mittleren Alter, mit dunklem Haar und Bart. In seinem scharfen Blick äußern sich seine Intelligenz und sein Urteilsvermögen. Ein das Bild zur Linken abschließendes, dem Betrachter den Rücken zuwendendes Repoussoir dient dem Betrachter als Indentifikationsfigur in seiner Rolle als Zeuge des Geschehens. Mit dem im Profil gezeigten Herrscher, der erhöht am Bildrand positioniert ist, während er das weitere Bildpersonal vor seinem Thron empfängt, wiederholt Carlone ein Kompositionsmuster, das er in zahlreichen Gemälden einsetzt (vgl. Abb. 165; 168; 209; 494). Die Verherrlichung des Palastherrn mittels der Figur Salomo und das Thema der *abbondanza* verbinden das Bildprogramm des Palazzo Ambrogio Doria mit der Ikonographie des Palazzo Pallavicino der Piazza Fontane Marose.

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino

G.B. Carlone ergänzte ein beschädigtes Fresko Pantaleo Calvis (†1595) im nach den späteren Besitzern benannten Palazzo Pallavicino an der Piazza Fontane Marose (Abb. 521). Boccardo[724] vermutet, dass sich die Intervention Carlones zu der Zeit zugetragen hat, als sich der Palast im Besitz Giulio Centuriones befand. Carlones Arbeit betrifft den rechten Teil des Deckenfreskos der Loggia im zweiten Piano Nobile, das Calvi im Auftrag der ersten Besitzer und Bauherren des Palasts, Paolo Battista und Nicolò Interiano, ausgeführt hatte. Das Dekorationsprogramm ist von der nachtridentinischen Spiritualität geprägt, so Boccardo[725], und nutzt die alttestamentliche Geschichte Salomos zur Versinnbildlichung neutestamentlicher Inhalte. König Salomo präfiguriert als Idealherrscher Christus. Ein von Alizeri erwähntes, das Christusmonogramm präsentierendes Puttenpaar über dem Portal zur Loggia bildet einen Hinweis auf die christologische Interpretation. Zugleich ist aber auch die politisch-moralisierende Aufgabe der Fresken dieses Stichkappengewölbes zu betonen. Boccardo erkennt einen Zyklus mit Szenen aus der Herrschaft Salomos. Das zentrale linke Fresko Calvis interpretiert Boccardo als die Episode *Salomon und die Königin von Saba*, der Carlones Fresko *Salomos Götzendienst* (1Könige 11,5; Abb. 522) gegenübersteht. Dieser Deutung entsprechend, umkränzen das modellhaft für die weise Regierung stehende Fresko auf der linken Seite Szenen in den Gewölbekappen zum Leben Salomons, die dessen Weisheit unterstreichen, während das Fresko zur Rechten das negative Pendant zu jener Idealherrschaft bildet und daher von Bildflächen flankiert wird, die die fatalen Folgen des Götzenkultes[726], das ist die Teilung des Großreiches Israel, vor Augen führen. Zu den Arbeiten Calvis zählen *Salomos Bitte um Weisheit von Gott, der ihm im Traum erscheint*, das *Salomonische Urteil*, *Salomo als Verfasser des Buchs der Weisheit*, *Das Bündnis zwischen Salomo und Hiram, dem König von Tyrus* und der *Tempelbau*; Carlones Malereien zeigen, wie das begleitende Epigramm „ORAT VT EXAUDIANTUR [in templo] ORANTES“ (1Könige8,22) belegt, das *Weihegebet* (Abb. 523), in welchem Salomon zu sehen ist, wie er vor einem siebenarmiger Leuchter betet, *Salomo verstößt den Hohepriester Abiathar* (1Könige2,27; Abb. 524) und *Salomos Versuch seinen Widersacher Jerobeam zu töten* (1Könige11,40; Abb. 525). Weiterhin

[724] Boccardo, Piero/Orlando, Anna, *Il palazzo e la collezione oggi*, in: Dies. (Hrsg.), *Il palazzo Pallavicino e le sue raccolte*, Turin u.a. 2009, S. 67.
[725] Ibid., S. 49.
[726] Die Subscriptio „DIIS ALIENIS THVS ADOLET“ nimmt auf die Idolatrie paganer Götter Bezug; Boccardo/Orlando 2009, S. 66.

sind zwei Landschaftsdarstellungen, Dekorationen mit Putten und Mascheroni sowie zwei der sieben Lünetten unterhalb der Arkaden, die die Episoden der Stichkappen zum Leben Salomos ergänzen, zum Œuvre Carlones zu zählen. Letztere sind als die beiden Szenen *Salomo segnet das Volk* (1Könige8,14; Abb. 526) und *Salomos Reichtum* (1Könige10,14; Abb. 527) zu deuten. Im Vergleich der Werke Calvis und Carlones wird sowohl der zeitliche als auch ein qualitativer Unterschied ersichtlich, der nicht nur die Komposition und Farbgebung, sondern vor allem die Plastizität und Lebendigkeit der Figuren betrifft.

Boccardo erkennt in den beiden Hauptfeldern des Gewölbes richtigerweise die Gegenüberstellung von weiser Regierung Salomos und dessen im Alter begangenem Frevel gegen Gott. Hingegen stellt sich die Beschreibung Alizeris[727], der im zentralen Bildfeld Calvis – wahrscheinlich aufgrund des Fehlens der üblicherweise in den Darstellungen des Treffens Salomos und der Königin von Saba vor dem Thron platzierten Gaben – *Esther vor Ahasverus* erkennt, als falsch heraus. Bei dem von Alizeri erwähnten Deckengemälde, das sich hingegen im ersten Piano Nobile befindet, handelt es sich nicht um jenes von G.B. Carlone bearbeitete, sondern um ein eigenständiges Werk Benedetto Calvis. Alizeris Verwechslung gibt jedoch Aufschluss über die ikonografische Verbindung der Darstellungen im ersten und zweiten Hauptgeschoss. Die Szenen *Esther vor Ahasver* und der *Götzendienst Salomos* bilden Gegenstücke zum Thema des Triumphes der Frau über den Mann, wie dieses etwa in der *Folge der Weibermacht* von Lucas van Leyden (1513-17) behandelt wurde. Der *Götzendienst Salomos* fungiert als warnendes Beispiel, das den Verlust der Gunst Gottes und aller errungenen weltlichen Güter infolge der Häresie und Maßlosigkeit vorführt. Gegenteilig feiern die linken Bildfelder im zweiten Piano Nobile den Wohlstand, der aus einer guten Regentschaft resultiert. Diesbezüglich verweisen die ovalen Flächen der Zwickel, in denen Calvi auf der linken Seite Allegorien der *Bildhauerei* und der *Rhetorik*, und Carlone im rechten Teil die weiblichen Personifikationen der *Malerei* (Abb. 529) und *Astronomie* (Abb. 530) abbilden, auf die Blüte der Kultur während eines goldenen Zeitalters. Eine bildliche Stellungnahme Carlones zum Paragone ist nicht auszuschließen: Auffällig ist sein Bemühen, die Götzenstatuen der Astarte, der Göttin der Sidonier, und des Milkom, dem Gott der Ammoniter, lebendig erscheinen zu lassen.

[727] Alizeri 1847, Bd.2.1, S. 516.

Beispielhaft für den Gebrauch der Szene Salomon und die Königin von Saba zur Glorifizierung des Wohlstands der Republik Genua ist das gleichnamige Ölgemälde Carlones im Maidstone Museum[728] (Abb. 209). Das Werk zeigt G.B. Carlones Beschäftigung mit der Malerei des Flamen Cornelis de Vos (1584-1651). Mit dieser könnte Carlone über die Handelsbeziehungen der Genueser Aristokratie mit Antwerpen, den genannten flämischen Künstlerzirkel in Genua oder über die Kunstszene Filipp IV. von Spanien, zu welcher wiederum die Genueser Adelsfamilien in direktem Kontakt standen, in Berührung gekommen sein. Greifbar ist die zweite Hypothese durch das Wissen um die Zusammenarbeit Giovanni Battistas mit Giovanni Rosa (Jan Roos, 1591-1638)[729], einem Nachfolger Cornelis de Vos'. In der Komposition zitiert Carlone den Letzteren mehrere Male, sodass gar von einer Verbindung verschiedener Motive aus diversen Gemälden De Vos' die Rede sein darf.

Das zuvor Claude Vignon (1593-1670)[730] zugeschriebene Gemälde zeigt die Übergabe der Geschenke der Königin von Saba an Salomo, wie sie im 1. Buch der Könige (10,1-13) sowie in der *Legenda Aurea* Jakobus de Voragines (*Von des Heiligen Kreuzes Findung*, 349-358) beschrieben ist, in einem prunkvollen, die Genueser *abbondanza* feiernden Arrangement. Die Fülle gilt der Befriedigung einiger Vorlieben der aristokratischen Auftraggeber in Genua zu jener Zeit, zu denen die dekorative Darstellung prächtiger Stillleben, edler Stoffe nach der Manier Van Dycks und exotischer Motive im Zuge des barocken Orientalismus zu zählen sind.[731] Eine im orientalischen Gewand gekleidete Königin von Saba mit strahlenförmiger Goldkrone führt am rechten Bildrand mit einem Zeigegestus ins Geschehen. Wie ihre Dienerin hinter ihr blickt die Königin zu Salomon, der zu ihrer Rechten, erhöht auf einem goldenen Thron sitzt und ebenfalls auf die linke Bildhälfte deutet. Der König trägt ein reiches, grün-goldfarbenes Brokatgewand, und ein ebenso goldenes Tuch schwingt sich um seinen Körper. Ungleich der traditionellen Ikonographie, zeigt Carlone ihn nicht mit

[728] Giovanni Battista Carlone, *Salomo und die Königin von Saba*, signiert auf der Gemälderückseite, um 1650, 140 x 257 cm, Maidstone (UK), Maidstone Museum and Bentlif Art Gallery, Vermächtnis Dr. Thomas Charles 1855, Inv. Nr. 00.1855.124.

[729] Die Zusammenarbeit Giovanni Battista Carlones mit Jan Roos und Domenico Fiasella am sogenannten „*Balbi-Fries*" konstatiert zuerst Anna Orlando: Vgl. Orlando, Anna, *Il 'fregio Balbi'. Artefici, fonti iconografiche e committenza*, in: "Studi di storia delle arti", Università degli Studi di Genova, IX (1997/99), S. 128-142.

[730] Sloan, Rachel, in: The National Inventory of Continental European Painting, online: https//vads.ac. (Stand: 16.03.2018); Die Signatur, die Sloan als „Ca […](?)" angibt, ist als „Carlone" zu deuten.

[731] Zur orientalischen Mode im Werk Giovanni Battista Carlones und im Genua des 17. Jahrhunderts siehe: Pessa, Loredana (Hrsg.), *Turcherie. Suggestioni dell'arte ottomana a Genova*, Ausst.-Kat., (Genua, Musei di Strada Nuova 02. Oktober 2014- 18. Januar 2015), Genua 2014.

Krone, sondern mit einem Turban, der ihn mit den Darstellungen des Perserkönigs Ahasverus‘ und der Pharaonen[732] verbindet. Ein Zepter in seiner rechten Hand zeichnet ihn als Herrscher aus. In leichtem Schatten stützt sich ein Bediensteter Salomos auf seinen Gehstock, während im Hintergrund das Gesicht einer neugierig auf das Geschehen blickenden Figur und eine Säulenarchitektur sowie zwei Palastwachen mit Lanzen angedeutet sind. Carlone zeigt die Königin als junge Frau in Schönheit, verglichen mit ihrer Dienerin jedoch bestimmt und selbstbewusst auftretend. In ihrem scharfen Blick könnte gar Forschheit erahnt werden. Ihr Gefolge, auf das sie mit ihrer rechten Hand hindeutet, während sie mit der Linken in höfischer Haltung ihren roten Saum hebt, präsentiert Carlone in der linken Bildhälfte. Die Diener überreichen, diagonal aufsteigend, die Schätze, darunter Balsam, Gold und Edelsteine (1 Kön10,10). Am unteren Rand knien – ähnlich wie in Carlones Komposition in der Kapelle des Palazzo Ducale (Abb. 252; 253) – zwei Sklaven. Die vom rechten Rand ins Bild gebeugte, caravaggeske Figur eines Knechts in kühner, vom Betrachter abgewandter Kopfdrehung hält eine prächtige Vase, während zu seiner Linken ein im leuchtend roten Gewand gekleideter Mohr mit der rechten Hand den Deckel einer mit Schmuck gefüllten Schatztruhe aufhält und mit der Linken einen krähenden und die Flügel aufspannenden Papagei darbietet. Die Idee, eine farbige Person einen exotischen Vogel halten zu lassen, könnte Carlone dem gleichthematischen Gemälde Rubens‘[733] entnommen haben.

In Carlones Version kniet unter dieser ausdrucksstarken Darstellung des Federtiers ein Junge in zeitgenössischem Gewand und offeriert ein goldenes Tablett mit weiteren Präsenten. Das Motiv des Knaben entnimmt Carlone De Vos‘ *Salbung Salomons*[734], während er im Prunkstillleben hinter dem Jungen den Goldteller und die Schenkkanne des Flamen aus dessen Gemälde *Allegorie auf die Vergänglichkeit*[735] zitiert. Carlone übertrifft in seiner Abbildung des Tafelgoldes die ersten Repräsentationen von Prunkstillleben in Genua, darunter jene Domenico Fiasellas im Fresko *Das Gastmahl des Ahasverus*[736]. Das wirkmächtige und sorgsam ausgearbeitete Detail des

[732] Vgl. *Joseph von Ägypten deutet die Träume des Pharaos* (Abb. 478-479); Des Öfteren ist Ahasverus mit Turban und Krone gezeigt, vgl. etwa: *Esther vor Ahasverus* (Abb. 494).
[733] Peter Paul Rubens, *König Salomon und die Königin von Saba*, Bozzetto, 1620, Öl auf Leinwand, 41 x 46 cm, London, Courtauld Gallery.
[734] Um 1630, Öl auf Leinwand, 200,5 x 236 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. 726.
[735] Cornelis de Vos, *Allegorie auf die Vergänglichkeit*, um 1630, signiert, Öl auf Leinwand, 190 x 194 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. GG87.
[736] Domenico Fiasella, *Das Gastmahl des Ahasverus*, Fresko, Genua, Palazzo Lomellini Patrone.

flügelschwingenden Papageis kann als Demonstration der Beherrschung von Tiermotiven gedeutet werden. Der als lokal-traditioneller Maler eingestufte[737] Carlone bringt mit diesem zielorientierten Sujet seine Superiorität als erfolgreichster Maler Genuas zur Mitte des 17. Jahrhunderts zum Ausdruck. In diesem Fall widmet er sich der einst von Sinibaldo Scorza (1589-1631) und Jan Roos (1591-1638) und in eben jenen fünfziger Jahren von Giovanni Benedetto Castiglione, gen. Il Grechetto (1609-1664), Antonio Travi, gen. Il Sestri (1608-1665), und Anton Maria Vassallo (1617/18-1660) dominierten Tiermalerei. Das originelle Motiv entnimmt Carlone Il Grechettos Verbildlichung einer Fabel Aesops, *Jupiter und die Vögel*[738]. Angesichts der Positionierung des Vogels im Bildzentrum, seiner farblichen Hervorhebung und seiner Nähe zur das Regentenzepter haltenden Hand Salomos ist zudem eine Symbolik des Tiermotivs zu vermuten – Carlone könnte in dieser Darstellung auf die jüdische Tradition der salomonischen Beherrschung der Sprache der Vögel verweisen.

In der linken oberen Ecke des Bildes tragen zwei weitere Knechte der Königin eine goldverzierte Truhe und einen Goldschenkkrug heran. Noch hinter ihnen drängen sich verschiedene Figuren, die zur *copia* beitragen. Im Bildaufbau verbindet Carlone ein Modell des Jan Erasmus Quellinus (1634-1715) aus dessen Version des Themas *Salomon und die Königin von Saba*[739] mit dem traditionell genuesischen Motiv des am Bildrand thronenden Herrschers. In einem beherzten Kunstgriff führt er die Königin von Saba, entgegen den gewöhnlichen Darstellungsformen, nicht als einen sich demütig vor Salomon verneigenden Gast vor, sondern lässt sie szenografisch neben dem Thron des Königs erscheinen und sich gleichzeitig dem Betrachter öffnen, wodurch der Maler das Panorama des Publikums auf ein barockes Theater begünstigt. Noch einmal lässt er sich im detailliert ausgearbeiteten Stoffmuster des Gewands des Königs und in der Farbwahl der Kleider der Königin von Quellinus‘ gleichnamigem Gemälde inspirieren. Carlones Leinwand ist angesichts der deutlichen stilistischen Weiterentwicklung im Vergleich zu seiner Komposition *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas* (Abb. 165) in die frühen fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren. Auch aufgrund der schmaler gestalteten Frauenfigur, die charakteristisch für seine Arbeiten dieser Jahre ist, kann das Bild in eben jene mittlere Schaffensphase eingeordnet werden. Zudem korrespondiert

[737] Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Bd. III, Genua 1846, S. 50: „[…] G.B. Carlone […] fu il solo che reggesse l’onore della vecchia scuola, aspirando a perfezionare il fraterno stile anzichè a cercarne dei novelli […].
[738] Giovanni Benedetto Castiglione, gen. Il Grechetto, *Jupiter und die Vögel*, Öl auf Leinwand, Genua, Sammlung Durazzo Pallavicini.
[739] Öl auf Leinwand, 131,7 x 163,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille.

der reich verzierte Teppich, der in suggerierter Weichheit des Stoffes die Stufen des Throns hinabzufließen scheint, mit den ebenso sorgfältig gearbeiteten Details der Gemälde jener Jahre. Die Figuren der Sklaven erinnern an Carlones zur Mitte der Fünfziger Jahre entstandene Arbeiten, darunter an das Fresko zu den Taten Federico Spinolas (Abb. 132) und das Ölgemälde *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris* (Abb. 149). Die als Heroine betrachtete Königin Saba und der weise König Salomon als Personifikation der gerechten und erfolgreichen Staatsführung, sind ein beliebtes Motiv in der Ikonographie der Genueser Adelspaläste des 17. Jahrhunderts.

Bemerkenswert ist die verschwenderische Akzentuierung des Reichtums als Konsequenz einer den Handel fördernden Politik Genuas gegenüber der rein moralischen Aussage im *Salomonischen Urteil*, das die Deckengewölbe zahlreicher Paläste des alten Stadtkerns um die Strada Nuova ziert. Ungleich der eindeutigen Verwendung des Vanitas-Motivs im Vorbild, der *Allegorie auf die Vergänglichkeit* de Vos‘, scheint die Verbildlichung der *abbondanza* in Carlones Ölgemälde nicht negativ behaftet zu sein. Reichtum ist folglich nicht Thema der Kritik wie es in der niederländischen Emblematik der Fall ist, sondern wird vielmehr idealisierend behandelt. Formal reiht sich das Werk in die großformatigen alttestamentlichen Gemälde, die zur Aufhängung in den großen Salons der Piani Nobili in den oben genannten Palazzi des Genueser Patriziats bestimmt waren. Auch thematisch gehört das Bild der die Staatstugenden glorifizierenden Ikonographie der Adelspaläste an. So wird das Thema im Freskenprogramm des Palazzo Pallavicini gefeiert.

Das Recht, innerhalb der Palastdekoration verbildlicht zu werden, erhält das alttestamentliche Sujet *König Salomon und die Königin von Saba* jedoch erst durch seine christologische Konnotation. So dient die Figur des Salomo aufgrund seiner von Gott gegebenen Weisheit als Präfiguration Christi, während der Besuch der Königin, durch den diese sich der göttlichen Gabe Salomos vergewissert, als Typologie der Anbetung Christi durch die Heiligen Drei Könige verstanden wird. Die Darbringung des Goldes und des Balsams durch die Regentin von Saba gleicht der Huldigung der Heiligen Drei Könige, die ebenso Gold wie Weihrauch und Myrrhe als Zeichen der Herrschaftlichkeit Jesu und zu seiner Preisung als Messias niederlegen. Durch das Buch Jesaia (60,6) ist zudem der gleiche Herkunftsort der Königin von Saba und der Weisen aus dem Morgenland bekannt: „Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch

bringen und des Herrn Lob verkündigen.“ In den Figuren der Gefolgsmänner der Königin am linken Bildrand wird der Vergleich mit den Drei Heiligen Königen als Vertreter der drei Weltteile deutlich: Der Mohr mit Papagei gleicht typologisch Caspar, während eine Melchior ähnliche Figur das Gold in der Truhe überreicht und Balthasar als Asiate erscheint. Weiterhin deutet Carlone mit den Farben Rot und Blau im Gewand der Königin auf eine Interpretation Salomos als gerechter Weltenherrscher Christus und der Königin von Saba als eine die Kirche personifizierende Maria hin, was die weitgehend hierarchische Gleichberechtigung Salomos und der Königin im Bildaufbau erklärt.

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder

Carlones Darstellungen alttestamentlicher Geschichten wie *Die Opferung Isaaks*, *Tobias und der Fisch*, *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* und *Kain und Abel* etc. reihen sich in eine Ikonographie ein, mittels derer die konservativen Adelsfamilien in Genua ihre christliche wie republikanische Ideologie und damit ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit zur Schau stellten. Mit diesen Arbeiten führt G.B. Carlone neue Episoden in das genuesische Bildprogramm ein, das sich bis dato größtenteils auf die Geschichten Esthers, Samsons und Davids beschränkt hatte.[740] Die moralischen Inhalte der alttestamentlichen Schrift dienen als Präfigurationen des Neuen Testaments zur Demonstration christlicher Frömmigkeit und dem politischen Zusammenhalt der Eliten. Ikonologisch nimmt die herrschende Klasse Genuas die Rolle der Israeliten ein und bekundet seine Identifikation mit dem auserwählten Volk. Nach dem Vorbild der im 8. Jahrhundert v. Chr. nach Assyrien deportierten Hebräer demonstrieren die adeligen Christen in Genua mittels der alttestamentlichen Szenen ihre politische und religiöse Einheit. „Die Geschichte von Frömmigkeit, dem Zusammenhalt der Israeliten und der Einhaltung der Gebote lehrt Gottes persönliche Vorsehung selbst bei schweren Schicksalsschlägen“, so Poeschel.[741] Das Gemälde *Kain erschlägt Abel*[742] (Abb. 396) thematisiert die menschliche Sterblichkeit als Konsequenz des Sündenfalls Adams und Evas. In der Ablehnung Kains und Annahme Abels findet sich ein frühes alttestamentliches Beispiel (1Mose4,1-16) der Erwählung einzelner Individuen durch einen richtenden Gott. Die Figur des Kain dient als Modell des schlechten Menschen,

[740] Gavazza 1974, S. 251.
[741] Poeschel 2011, S. 98.
[742] Öl auf Leinwand, 136 x 170 cm, Privatsammlung, Provenienz: Finarte Rom, 27-28. Mai 1980, Versteigerungsnr. 534; im 18. Jahrhundert: Genua, Sammlung Carlo Ignazio Cambiaso, vgl. Ratti 1766, Bd.1, S. 203.

der aufgrund seiner Sünde von Gott verstoßen wird. Als Verantwortlicher des zweiten Sündenfalls, der sich nun gegen den Mitmenschen richtete, wird Kain zum Urbild des Mörders. Das Lammopfer Abels verweist wie die Tötung des Hirten auf den Opfertod Christi. Bei Flavius Josephus (*Jüdische Altertümer,* Buch I, Kapitel 2) wird die negative Sicht auf Kain weiter ausgeführt. Ebenda stehen sich der tugendhafte Hirte Abel und der gottlose und habgierige Kain gegenüber. Auch Kains Nachkommen beschreibt Flavius Josephus als „frevelhaft“ und „verderbt“. Dieser Einschätzung Kains als Unwürdiger entspricht weiterhin Evas Bitte an Gott, ihr einen dritten Sohn als Ersatz für ihren einstigen guten Nachkommen Abel zu gewähren (1Mose4,25). Ihr dritter Sohn Seth wird den Platz des Gottgläubigen einnehmen.

Dass Carlones Version der negativen Einschätzung Kains folgt, beweist seine klassische Gegenüberstellung von Gut und Böse, in welcher dem Erstgeborenen widrige, Abel positive Eigenschaften zugeteilt werden. Mit der Wahl dieses höchst dramatischen Themas und dessen prekären Moments der unmittelbar bevorstehenden, ersten Todeserfahrung der Menschheitsgeschichte bleibt Carlone dem ikonographischen Programm der Caravaggisten treu, die dieses Sujet aufgrund der Symbolträchtigkeit und des hohen Spannungspotentials bevorzugten. Carlone rückt das Hauptmotiv, das annähernd die gesamte Bildfläche einnimmt, in unmittelbare Nähe zum Betrachter. Der wütende Kain ist im Moment des Ausholens mit einer Keule gezeigt. Er thront als körperlich Überlegener über einem rücklings gefallenen Abel, dessen linker Arm sein Gewicht abfängt, während er sich mit der Rechten, die sein Widersacher fest im Griff hält, versucht, zu schützen. Entsprechend der literarischen Vorlage zeigt Carlone die Brüder vor einer Feldlandschaft. Eine primitive Hütte im rechten Bildhintergrund erinnert an die erste Zivilisation, die Kain und Abel versinnbildlichen, während ihre spärliche Bekleidung einen Hinweis auf die Bestrafung ihrer Eltern durch Gott bildet, die sich, vertrieben aus dem Paradies, ihrer Körperlichkeit gewahr wurden. Ein bewölkter Himmel verstärkt die beklemmende Dramatik. Die Darstellung gehört zu Carlones ausgereiften Kompositionen und besticht durch einen minuziös ausgewogenen Bildaufbau sowie durch einen hohen Realismus. Diverse illusionistische Bildmittel, wie das suggerierte Herausragen der rechten Hand Abels im Zentrum der Darstellung, lassen das Werk zu den überragenden Arbeiten Carlones zählen. Abels Hand bildet darüber hinaus den Angelpunkt der formvollendeten diagonalen Komposition, die der inhaltlichen Diskrepanz zwischen den diametralen Kontrahenten entspricht. Sie verbindet die sich spiegelnden Posen der beiden Protagonisten und kann als

aussagekräftiges und symbolbeladenes Emblem, in dem sich die tragische Spannung verdichtet, stehen. Die Anziehungskraft des Gemäldes rührt letztendlich aus der Dissonanz von harmonischem Bildaufbau und der brutalen Aggression des entfesselten Kains gegen seinen zarten Bruder. Um den Kontrast zu verstärken, wird Kain deutlich älter gezeigt als sein jüngerer Bruder. Lediglich ihre ähnlichen Frisuren zeichnen die beiden als Brüder aus. Abels zur Faust geballte linke Hand reflektiert dessen innere Anspannung. Auch sein Gesichtsausdruck verrät seine Angst vor dem Täter. Durch eine Untersicht auf den Angreifer beschwört Carlone die Identifizierung des Betrachters mit dem unterlegenen Abel herauf und verstärkt die emotionale Bindung des Rezipienten mit dem Kunstwerk. Die abrollende Bewegung des Opfers – die die Schwungrichtung des Ausholens Kains aufnimmt und weiterhin den Konkaven entspricht, die von dessen Lendenschurz und Abels linkem Unterarm gebildet werden – suggeriert eine Rotation des gesamten Bildmotivs.

Carlones Darstellung ähnelt stark der Version Gioacchino Asseretos[743], die ein ähnlich verschränktes Figurenpaar an vorderster Front zeigt. Auch in der Pinselführung lehnt sich Carlone am Stil Asseretos an. Demgemäß formen breite Striche das Inkarnat der Figuren. Zwei Charakteristika, die Newcome-Schleier zur Beschreibung der Version Asseretos nennt, gelten auch für Carlones Interpretation des Themas: Die „Beschränkung auf wenige große, muskulöse, rubensartige Gestalten und die lockere Pinselführung […]“[744]. Die „in der Bewegung erfaßten Gestalten, die Assereto zu einer Zeit malte, als er in einer *Accademia del Nudo* [Herv. d. Verf.] lehrte, lassen sich mit Figuren vergleichen, die seine Zeitgenossen Giovanni Maria Bottalla, Orazio de Ferrari, Giovanni Benedetto Castiglione und Giovanni Battista Carlone […] schufen“, so Newcome-Schleier.[745] Kain ist in einem ähnlichen Dreiviertelprofil dargestellt wie der Diener Sauls in Caravaggios Gemälde[746]. Auf dieses Werk gehen auch der Antagonismus von einer zur Erde schauenden, älteren Person und einer gen Himmel blickenden, jüngeren Figur sowie das wirkmächtige Detail der gespannten Handfläche zurück.

[743] *Kain und Abel*, ca. 1649, Öl auf Leinwand, 189 x 141 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
[744] Newcome, Mary, Kat. 24, in: Dies. (Hrsg.) 1992, S. 85.
[745] Ibid., S. 86.
[746] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Die Bekehrung des Heiligen Paulus*, 1602, Öl auf Leinwand, 230 x 175, Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.

Ratti sah das Gemälde und ein weiteres Werk Carlones in der Sammlung Carlo Ignazio Cambiasos, der, als Ratti ihn aufsuchte, Mieter des Palazzo Bianco, der einstigen Residenz Gio. Giacomo Brignoles in der Strada Nuova, war:

„Palazzo pur Brignole abitato dal Sig. Carlo Cambiaso. Questo ha un cortile grandioso, e maestosamente ornato. Ivi sono due grandi Statue di Giano e di Giove, in bianco marmo condotte da Pietro Francavilla Fiammingo, e allievo di Giovan Bologna. In una di esse Statue l'artefice scolpì il suo nome, e l'anno in cui le lavorò, che fu il 1585. Qui non meno, che altrove troverete buone pitture, e seguitando l'ordine consueto darete principio dalla Sala nella quale troverete…quadro della morte d'Abele, di Giovambatista Carlone […] Quadro con Te[mi]st[ocle?], che s'incontra nella figlia dopo il suo trionfo […]".“[747]

Die Familie Cambiaso gehörte erst seit 1731 zum Genueser Adel. Ihr schneller finanzieller und politischer Aufstieg erlaubte es dem Nachkommen Carlo Ignazio eine bedeutende Kunstsammlung anzulegen. Ratti traf ihn im Zuge seiner Besichtigungen persönlich[748] und beschrieb ihn als „[…] Signore pieno di propensione per le Arti, e Lettere, va continuamente acquistando libri, pitture, e statue […].“[749]

Die Szene *Rebekka und Elieser am Brunnen* [750] (Abb. 208) ist Teil der alttestamentarischen Geschichte der Brautwerbung um Rebekka (Gn 24). Auf den Wunsch des greisen Abraham schwor sein Diener Elieser den Eid, er würde in die alte Heimat seines Herrn, Chaldäa, reisen, um eine jüdische Frau für dessen Sohn Isaak auszuwählen. Vor der Stadt Nahors ließ der weit gereiste Elieser seine Kamele an einem Brunnen rasten. Wissend, dass die Töchter der Stadt abends Wasser holten, bat er den Gott Abrahams, ihn noch an diesem Abend eine Braut für Isaak finden zu lassen. Diese solle auf seine Bitte, ihm den Krug zum Trinken zu reichen, die Antwort „Trinke nur, auch deine Kamele will ich tränken!“ geben. Kurz darauf trat die schöne Rebekka, an den Brunnen und gab Elieser auf seine Frage die gewünschte Antwort. Er übergab ihr einen goldenen Reif und Armbänder, bat um die Unterkunft in ihrem Haus und erfuhr, dass sie die Tochter Betuëls, des Bruders Abrahams war. Vor Betuël und Rebekkas Bruder Laban offenbarte er das Geschehnis und sein Anliegen. Da es sich um den Willen Gottes handelte, gewährten sie ihm den Wunsch. Elieser beschenkte Rebekka,

[747] Ratti 1766, Bd. I, S. 203.
[748] Di Fabio, Clario, *Palazzo Bianco*, in: Ibid./Boccardo, Piero (Hrsg), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Turin 2004, S. 122.
[749] Ratti 1780, S. 267.
[750] Um 1650, Öl auf Leinwand, 125,8 x 250,2 cm, Banco BPM – Collezione Credito Bergamasco, Inv: CB-00058 01, Provenienz: Credito Bergamasco; Das Gemälde erfuhr in moderner Zeit eine horizontale Erweiterung um 7 cm und eine 40 cm lange vertikale Ergänzung.

ihre Mutter und ihren Bruder Laban. Mit auf ihre Reise gab ihre Familie Rebekka den weitreichenden Segenswusch, ihre „Nachkommen sollen besetzen das Tor ihrer Feinde." Die zeitliche Verwandtschaft des Werks *Rebekka und Elieser am Brunnen* mit einem Gemälde des Maidstone Museum[751] (Abb. 209) zeigt sich deutlich in der Figur der Rebekka, die dem Frauentypus, den Carlone für die Königin von Saba verwendet, gleicht. Den formalen Aufbau passt Carlone dem Bestimmungsort des Bildes an, das als auf Augenhöhe des Betrachters und zu diesem frontal positioniertes Salongemälde geschaffen wurde. Essentiell ist der Vergleich der Leinwand mit dem vom Bruder Giovanni konzipierten Fresko der Annunziata *Die Abreise Rebekkas* (Abb. 13), der die zeitliche Distanz der beiden Werke und Giovanni Battistas künstlerische Weiterentwicklung offenbart. G.B. Carlone macht in seiner Version eine Kombination von Motiven, die er durch eine Beschäftigung mit den Kompositionen Ottavio Vanninis (1585-1643)[752] und Bartolomé Esteban Murillos (1617-1682)[753] sowie den Radierungen Jacque Callots (1592-1635) gewann, sichtbar. Mittels dieser geistreichen Emulation verschiedener Quellen distanziert sich Giovanni Battista von der festgefahrenen Malerei seines Bruders. Die vertikale Schichtung der Figuren in der Komposition Giovannis ist in Gio. Battas Version einer bühnenbildartigen, horizontalen Reihung gewichen und bleibt lediglich im Motiv der im Hintergrund sichtbaren Kamelköpfe und der zentralen Frauengestalt, die einen Wasserkrug auf dem Turban stemmt, bestehen. In vorderster Reihe agieren die beiden Hauptpersonen Rebekka und Elieser, während Carlone, ähnlich wie Murillo, die Assistenzfiguren der Wasser transportierenden Töchter der Stadt Nahors zur Verbildlichung diverser akademischer Posen nutzt. Bezeichnend ist seine gewollte Gegenüberstellung der farblich variierenden Gewänder der weiblichen Protagonisten und der gänzlich einfarbigen Gestalt Eliesers, der sich weder vom sandfarbenen rechten Hintergrund, in dem auch seine Gefährten sowie die Kamele an die lange wasserarme Reise erinnern, noch von dem kargen Gebirge in der linken Bildhälfte abhebt. Carlones Meisterschaft gipfelt in einem gelungenen Kontrast von einem ob der Bewahrheitung des Zeichens Gottes erstaunt zu der schönen zukünftigen Braut Isaaks blickenden, im Schatten stehenden Elieser und einer hell beleuchteten Tochter Betuëls. Die Lichtführung stimmt symbolisch mit der kleineren Aufgabe des

[751] Giovanni Battista Carlone, *Salomo und die Königin von Saba*, signiert auf der Gemälderückseite „Ca[…]", um 1650, 140 x 257 cm, Maidstone (UK), Maidstone Museum and Bentlif Art Gallery, Vermächtnis Dr. Thomas Charles 1855, Inv. Nr. 00.1855.124.
[752] *Rebekka und Elieser am Brunnen*, um 1626/37, Öl auf Leinwand, 120 x 154, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 1573.
[753] Um 1660, Öl auf Leinwand, 108 x 151,5 cm, Madrid, Museo del Prado.

Knechts Abrahams, Elieser, und der großen Bedeutung Rebekkas im Alten Testament überein. Den feierlichen Charakter, der sich im Fresko durch die Wahl, die Abreise Rebekkas zu verbildlichen, ergibt, welche die Darstellung der reichen Mitgift ermöglicht, ersetzt Giovanni Battista in seiner Interpretation des Themas durch eine eindrucksvolle naturalistische Gestaltung und eine gleichzeitige starke Symbolkraft der Motive. Bedeutungsgemäß unterscheidet sich das für den privaten Palast bestimmte Ölgemälde kaum vom Fresko der Franziskanerkirche. Das Überreichen von Wasser entspricht in den Wüsten des Orients einer lebensspendenden Geste. Der Brunnen symbolisiert im Alten Testament das Leben, die Erkenntnis und die Verheißung. Die alttestamentliche Symbolik des Brunnens spiegelt sich in der neutestamentlichen Auffassung der Kirche als „Braut Christi, die ihren Bräutigam im Wasser erkennt“[754] wider. Die Wasserspende erinnert weiterhin an das Messopfer. Innerhalb der Palastausstattung gewinnt das Thema allerdings zur Darstellung des Beginns einer Liebesgeschichte an Bedeutung. Wie Elieser Rebekka für Isaak am Brunnen findet, werden sich Jakob und Rahel und Mose und Zipporah an der Wasserstätte treffen.

Manzitti[755] erklärt das Desinteresse Carlones für die illusionistische und dekorative Malerei des Spätbarocks mit dem Primat der Werkstatt Carlones, die nach der Pest der Jahre 1656-57 zusammen mit der jungen Casa Piola eine Konkurrenzlosigkeit und Monopolstellung genoss. Die Hypothese Manzittis, es handele sich bei diesem Gemälde aufgrund der großen Auftragserteilung für Carlone ab den 1658er Jahren um eine Werkstattarbeit, sei an dieser Stelle zurückgewiesen. Der Rückgriff zum Naturalismus und das Festhalten an narrativen Bildmitteln sind stattdessen als periodisch wiederkehrende und bewusste Entscheidungen Carlones sowie als Grundlage für seine bereits erwähnte Experimentierfreudigkeit zu deuten. Auch der Vorwurf gegenüber Carlone, dieser habe eine nachlässige, „populistische“ Malerei vertreten, sei mittels der Erläuterung der Ästhetik der Genueser Kommittenten in jenen Jahren abzuwenden: Fremdländisch anmutende Motive, wie etwa die asiatischen Gesichtszüge Rebeccas und einer weiteren Frau im linken Bildhintergrund sowie das orientalische Gewand Eliesers und die Turban tragenden Figuren entsprechen der sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verstärkenden Nachfrage der adeligen Auftraggeber nach Exotismus und Orientalismus.

[754] Poeschel 2011, S. 62.
[755] Manzitti, Camillo, Kat.-Beitrag *Giovanni Battista Carlone*, in: Rossi, Francesco (Hrsg.), *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 68.

Die Vorliebe für dieses Sujet beweist sich in der Existenz einer weiteren Version[756] des Themas (Abb. 135), die zeitlich zwischen das in Zusammenarbeit mit dem Bruder geschaffene Fresko und die späte Arbeit G.B. Carlones zu setzen ist. In dieser nahsichtigen Darstellung zeigt sich Carlones Beschäftigung mit den Arbeiten Vanninis und Murillos deutlich in der Figur der Rebekka im roten Kleid mit schmalem weißen Spitzenkragen und hochgestecktem blonden Haar. Auch die Ableitung des Motivs der Frauengruppe am Brunnen aus der Version Vanninis wird ersichtlich. In dieser früheren Bearbeitung zitiert Carlone die Frau, die mit gestrecktem Zeigefinger auf den Kosmos verweist und dem Mädchen zur Linken wie dem Betrachter die Interpretation des Geschehens im Vordergrund vereinfacht. Ihr Hindeuten auf den Himmel ist als ihr Erkennen der Verheißung zu verstehen. Im zweifelnden Gesichtsausdruck Rebekkas hingegen zeigt sich, dass diese sich der Tragweite des Treffens noch nicht bewusst ist. In ihrem tugendhaften Verhalten aber erklärt sich ihre Bestimmung. Obgleich in dieser ersten eigenständigen Auseinandersetzung Giovanni Battistas bereits die Grundidee und die Hauptmotive, die dieser auf die spätere Komposition übertragen wird, vorhanden sind, gibt der Vergleich der beiden Versionen Aufschluss über die Entwicklung der Malkunst Carlones. So bildet die Gegenüberstellung der Werke einen weiteren Beleg für das eigenwillige Verfahren des Künstlers, das die Chronologisierung seines gesamten Œuvres erschwert und als Grund der oben genannten Kritik zu sehen ist. Ungleich der meisten Genueser Maler des 17. Jahrhunderts besteht die Entfaltung Carlones nicht in einer drastischen Evolution der perspektivischen Malerei, welcher sich der Künstler gelegentlich, aber keineswegs kontinuierlich anzunähern versucht, sondern in der Intensivierung der Lebendigkeit und Expressivität der Figuren. Seine Beschäftigung mit der Perspektive beschränkt Carlone stets zugunsten des symbolischen Gehalts und der Psychologisierung seines Bildpersonals auf deren Positionierung. Dementsprechend lässt er den trinkenden Elieser in der späteren Variante in der ansprechenden halben Drehung erscheinen. Vor allem jedoch resultiert die Bildwirkung der zweiten Version aus der Spannung zwischen den beiden Hauptpersonen, die Carlone mittels ihrer erwartungsvollen Blicke erreicht. Die Ausarbeitung des im früheren Werk angedeuteten dekorativen Charakters, der im späteren Gemälde durch die floralen, organischen Motive und die erdigen Farbtöne hervorgerufen wird, ist abermals dem Geschmack der Auftragsgeber der zweiten Hälfte

[756] *Rebekka und Elieser am Brunnen*, Öl auf Leinwand, 171 x 221 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte, Mailand 12.12.1988, Versteigerungsnr. 670.

des 17. Jahrhunderts geschuldet. Dies gilt auch für die stärker an die pauperistische Frömmigkeit anknüpfende Gestaltung der zweiten Version, die sich u.a. in der Abbildung ärmlicher Draperien und im Verzicht der Schmückung Rebekkas äußert. In der vorangehenden Leinwand vertritt ein an einer Pfütze zur Rechten des Brunnens trinkender und an die Treue erinnernder Hund die starke Symbolhaftigkeit der frühen Arbeiten Carlones. Auch das Seil, das Rebekka in ihrer rechten Hand hält und das sie mit Elieser formal verbindet, erleichtert dem Rezipienten das Verstehen des Dargestellten, indem es auf die gemeinsame Zukunft der beiden Personen, bzw. auf den von Gott herbeigeführten Bund deutet.

In den im 17. Jahrhundert fortlaufend zum ikonographischen Bestand hinzugefügten Einzelszenen offenbart sich die ganze Bandbreite des alttestamentlichen Tugendkanons. In den Fresken und Ölgemälden der Maler Domenico Fiasella, G.B. Carlone und Giovanni Andrea De Ferrari, die sich dieser Aufgabe verpflichtet sahen, sind dabei die römischen Vorbilder stets präsent. Vorwiegend handelt es sich bei ihren Darstellungen um intime und familiäre Szenen, die sich besonders für den privaten Raum und die Galerie eignen und die caravaggeske Bildmittel innehaben. Die Randbemerkung Gavazzas über Carlones „ricerca di realismo naturalistico, la cui «verifica» avviene dove è minore l'impiego di carattere ufficiale"[757], besitzt einen fundamentalen Kern zur Durchdringung dieser Werke. Die Bemerkung ist zudem essenziell für die Chronologie der Arbeiten. Carlone, der die Eignung der suggestiven Bildmittel für die private Spiritualität früh entdeckte, experimentierte mit dem Naturalismus bereits in den späten zwanziger Jahren und erneut zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Spezifisch für Carlones Kunst ist, dass er die Intimität der caravaggesken Malerei in einen erzählenden Stil integriert. Die Zeitlosigkeit der Darstellungen seiner Vorbilder verliert in dem Moment ihre Wirkung, als Carlone sie in einen konkreten Ereignisrahmen zurückführt. Das Motiv des im realen Raum handelnden göttlichen Wesens findet Carlone ebenfalls in der Malerei des *Naturalismo Caravaggesco*. Die Ölgemälde offenbaren ihren politisch-öffentlichen Inhalt im Kontext des ikonographischen Programms der Paläste. Des Öfteren bilden sie Bozzetti für Deckenfresken, die den Zweck der Glorifizierung der Adelsfamilien und ihrer Verdienste für die Republik Genua erfüllen. Die Ikonographie der Fresken steht in engem Zusammenhang mit den Panegyrika, die u.a. während der

[757] Gavazza 1974, S. 278.

Krönung der Dogen der Republik öffentlich vorgetragen wurden. Laura Stagno[758] führt vor Augen, wie im Zuge dieser Staatsakte in den Laudationes auf die Oberhäupter private Tugenden mit Gemeinwerten der Republik verbunden wurden. Zur Verherrlichung der *res publica*, der Dogen, ihrer Taten und persönlichen Eigenschaften wurde stets auf die im Alten Testament gepriesenen Werte zurückgegriffen. Die moralischen Inhalte der Lobschriften, die z.B. während der Krönung der Dogen gehalten wurden, decken sich mit der Ikonographie der Freskenausstattungen und Galeriebilder der Palazzi und Kirchen. Auch die während des jährlichen Fests der Vereinigung der Republik gehaltenen Reden verbanden des Öfteren die Schriften des Alten Testaments mit den gelobten Persönlichkeiten Genuas.[759] Stagno konzentriert sich in ihrem Artikel auf das Problem der Verherrlichung und Ächtung des Reichtums, das an dieser Stelle auf das übergeordnete Thema des alttestamentarischen Tugendkanons und dessen Verbildlichung in den Werken G.B. Carlones ausgeweitet werden soll. Die Aufgabe des Haltens von Reden, die die Staatsakte begleiteten, fiel häufig an die in der Rhetorik geschulten und humanistisch gebildeten Jesuitenpatres.

Der Jesuit Paolo Sauli nimmt in seiner Oration für den Dogen Giorgio Centurione im Jahr 1621 auf Joseph, den Sohn Jakobs, Bezug, der als Oberster Verwalter des Pharaos durch eine weise Führung sein Volk vor dem Hungertod rettet. Sauli betrachtet den Reichtum, den die Republik durch die vergleichbar klug geführte Politik Centuriones in seiner Rolle als Oberbeamter des *Magistrato dell'Abbondanza* erlangt hatte, als Quelle des Friedens. Wie Joseph das Korn für die Dürreperiode sammeln ließ, verwaltete der Magistrat die Lagerung von Getreide, das, im Fall des Mangels, dem Volk zur Verfügung stand. Der guten und hilfreichen Investition des Vermögens stehen die Verschwendung und die Gier gegenüber. In einer Stadt wie Genua, deren Reichtum auf der Investition und Spekulation von Kapital gründete, darf eine Ikonografie, die eine begabte Verwaltung der Güter preist, zudem als Legitimation dieser Besitztümer gedeutet werden. Die Architektur und Freskenausstattung der Residenzen der 28 Familienzusammenschlüsse Genuas sind Ausdruck einer stabilen Gesellschaft, die ihre Beständigkeit durch Geschäftstüchtigkeit und hierdurch angereichertes Vermögen garantierte. Der Bedarf an Rechtfertigung seitens der Genueser Aristokratie wird nicht zuletzt in der Kritik der Wucherei, der diese ausgesetzt war, ersichtlich. In den Figuren

[758] Stagno, Laura, *Esaltazione e condanna delle ricchezze: rappresentazioni e significati delle figure dei patriarchi Giuseppe e Tobia nell'arte genovese del XVII secolo*, in: *Genua abundat pecuniis…*, S. 219-229.
[759] Ibid., S. 219.

Joseph und Tobias fanden die Ikonografen zwei Musterbeispiele der von Gott gewollten, gerechten und ergebnisreichen Anhäufung und Verwaltung von Besitz.[760]

Carlones Joseph-Zyklus setzt sich aus fünf großformatigen Ölgemälden zusammen, die zur gemeinsamen Präsentation im großen Salon einer der privaten Palazzi des Altstadtkerns Genuas bestimmt waren, zur heutigen Zeit aber getrennt in der Bob Jones University in Greenville, der Accademia Ligustica di Belle Arti und der Sammlung Zerbone in Genua aufbewahrt werden. Die Arbeiten schildern das Leben Josephs, das typologisch jenem Christi gleichgesetzt wird. Gepeinigt und geopfert fügt sich Joseph dem Willen Gottes, steigt schließlich auf und rettet sein Volk.

Die erste Szene *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft*[761] (Abb. 533) legt Carlone als ergreifende Gegenüberstellung von Täter und Opfer, einem unmoralischen Gebrauch des Geldes und schicksalsergebenem Vertrauen auf Gott, an. Der von seinem Vater Jakob[762], weil er ihm von seiner Frau Rahel in hohem Alter geboren ward, als Gnade Gottes erachtete und meist geliebte Joseph war seinem Bruder und seinen Halbbrüdern ein Dorn im Auge. Zu seiner Bevorzugung durch Israel, der dem siebzehn Jahre alt gewordenen Joseph ein buntes Gewand geschenkt hatte, nahmen sie zudem Josephs Träume, in welchen dieser seine Auserwählung durch Gott andeutete, zum Anlass, ihn zu hassen. Als Joseph auf Geheiß seines Vaters seinen Brüdern aus Kanaan nach Dotan folgte, nutzen die Brüder die Abgeschiedenheit, um sich seiner zu entledigen. Einzig Ruben brachte die weiteren Brüder davon ab, Joseph zu töten. Sie zogen ihm sein buntes Gewand aus und warfen ihn in eine Zisterne, als Ismaeliten vorbeizogen und die Brüder beschlossen, Joseph an diese für zwanzig Silberstücke zu verkaufen. Die Händler brachten Joseph daraufhin nach Ägypten (1Mose 37,1-28). Ein sich vom Betrachter abwendender Hund am rechten unteren Bildrand dient zusammen mit einem in Rückenansicht dargestellten Orientalen als ins Geschehen führendes Repoussoir. Während der weiße, Treue versinnbildlichende Hund Joseph beisteht, der als junges Kind gezeigt ist, präsentiert der Ismaelit dem Rezipienten einen Säbel und seine Handflächen mit überkreuzten Daumen, die er vor den weiteren Protagonisten versteckt und die auf den Verrat an Joseph hinweisen. Jene

[760] Ibid., S. 220.
[761] Um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.
[762] Ein Ölgemälde Carlones, das die *Familie Jakobs* zeigt und im sog. Palazzo „Peloso“ in Genua als Supraporte Verwendung fand, erwähnt Alizeri 1846, Bd.I, S. 128: „[…] Due sopraporta di G.B. Carlone, cioè la famiglia di Giacobbe e Mosè che trae acqua dalla rupe. Questo ultimo è modello dell’affresco da lui eseguito in S. Sebastiano […].“

moralisierenden Motive verbinden die Genueser Kompositionen mit der niederländischen Emblematik.

Wie Stagno[763] konstatiert, äußert sich in diesen Parallelen die ähnliche Ausgangslage der durch den Welthandel geprägten und auf dem errungenen Reichtum basierenden Nationen. So ist es kein Zufall, dass die flämische wie die Genueser Malerei von Motiven durchsetzt ist, die den finanziellen Betrug tadelt und die rechtschaffene Wirtschaft rühmt. Die leuchtende Tunika des Orientalen deutet zudem auf die Opferung des christusähnlichen Josephs. Letzterer wird von dem Ismaeliten als menschliche Ware beäugt und wird, wie in den Darstellungen der Passion Christi, insbesondere wie in der *Ostentatio*, seiner Kleider beraubt, mit demütig gesenktem Blick vorgeführt. Ein deutlich älter gestalteter Bruder im Hirtengewand steht, scheinheilig Nähe vortäuschend, hinter Joseph und hat seine Hand auf dessen entblößte Schulter gelegt, während er um den Verkaufspreis feilscht. Sein feiges Flüstern mit einem weiteren Turbanträger repräsentiert, antagonistisch zum offenkundigen Diskurs stehend, den intimen Verrat, der den Kuss des Judas typologisiert. Auch das Motiv ihrer aneinander gelehnten Köpfe erinnert an den Treuebruch. Die warmen Farben des Gemäldes sind charakteristisch für die letzte Schaffensphase Carlones, die den Einfluss des von erdigen Tönen dominierten Spätwerks Caravaggios kundtut. Ein weiterer Ismaelit beugt sich in die zum Orientalen im roten Gewand entgegengesetzte Richtung, in die linke Bildhälfte und ist zudem in der Komplementärfarbe Grün gekleidet. Die der in der niederländischen Emblematik negativ besetzte Figur des Groschenzählers gleichende Figur fixiert die Silbertaler, die er zusammen mit einem am linken Bildrand knienden Händler auf einem Stein saldiert. Dieser trägt eine Schultertasche, die wie der Geldsack, den der Orientale in der grünen Tunika in der rechten Hand hält, auf die Wucherei anspielt. Über die beiden lehnen sich zwei weitere Brüder Josephs, die mittels eines Hirtenstabs und Schäferhuts gekennzeichnet sind. Zur Simulation der Ausweglosigkeit des bedrängten Knaben setzt Carlone drei weitere tuschelnde Personen in die obere linke Bildecke. Der dunkle Hintergrund, in welchem Vegetation zu erahnen ist, deutet die bewegte Passage des Lebens Josephs an. Die Misere der Lumpenträger – wie sie Jacque Callot interpretierte – widerspiegelnd, trägt auch die Dominanz der Brauntöne zur Versinnbildlichung des Missstandes bei. Der Kläglichkeit der Geldzähler, die den Wert des Geldes überhöhen und Personifikationen des Geizes und der Kleinlichkeit

[763] Stagno 2005, S. 220.

bilden, steht die bescheidene und Demut symbolisierende Figur Josephs gegenüber. Die Lichtführung verstärkt die kompositorische Konzentration auf die beiden Gegenpole.

In Alessandria schuf Carlone eine Variation des Themas[764] (Abb. 476). Eine nachträglich hinzugefügte Gedenkinschrift „M.E FRANC, GUASCUS DE BISIO/ CAPIT. CATH. D.D./ 1848“ in der linken unteren Bildecke erinnert an die Provenienz und Schenkung des Gemäldes durch den Marquis Francesco Guasco di Bisio an die Kathedrale in Alessandria im Jahr 1848.[765] Angesichts der leicht weitsichtigeren Konzipierung ist zu vermuten, dass diese Leinwand älter als die Version der Bob Jones University ist. Zugleich legen der ähnliche Bildaufbau und die vergleichbaren Motive die geringe zeitliche Distanz der beiden Gemälde nahe. Die Gegenüberstellung der beiden Versionen ermöglicht eine profunde Sicht auf den Entwicklungsprozess der Disposition der Bildmotive. So ist zu erkennen, dass Carlone seine Inventionen der ersten Fassung in der zweiten Bearbeitung des Themas ausbaut. Demgemäß besteht er im Gemälde der Bob Jones University stärker auf der im Werk in Alessandria angedeuteten Zweiteilung des Bildfeldes, indem er die beiden mittleren Figuren auseinanderstrebende Kurven bilden lässt. Auch die Idee, den hinterhältigen Gestus des Orientalen in Rückenansicht dem Betrachter zu präsentieren, ist in der Version der Bob Jones University vervollständigt. Die Planung des Bildaufbaus mittels Konvexen und Konkaven und das Denken des Malers in bildstrukturierenden Linien, die in schnell ausgeführter Zeichnung die ingeniösen Einfälle festhält, zeigt sich etwa in der dezidierten Kopfwendung des Hundes in vorderster Reihe zum linken Bildrand. Der leidende Ausdruck des Hundes, der in der zweiten Version in die entgegengesetzte Richtung blickt, verständigt im ersten Bild den Rezipienten von der sich in der linken Bildhälfte vollziehenden unmoralischen Tat, während sein Halsband die Gefangennahme Josephs signalisiert. Auch perspektivisch unterscheiden sich die beiden Gemälde: Die erste Version ist stark frontal und auf Augenhöhe des Betrachters angelegt, während die zweite in leichter Obersicht gestaltet ist. Das Ölgemälde der Kathedrale in Alessandria führt den zuvor genannten Verweis auf die Passion Christi, die in der späteren Variation im Motiv des entkleideten Josephs realisiert ist, mittels der beiden Brüder vor Augen. Sie beugen sich über die Taler zählenden Ismaeliten und stützen sich dabei in ähnlicher Art auf ihre Hirtenstäbe, wie die Schergen in den Darstellungen der *Dornenkrönung Christi* gewöhnlich ihr Gewicht nutzen, um den Sohn

[764] Um 1670, Öl auf Leinwand, 230 x 270 cm, Alessandria, Chiesa di S. Pietro, Kapitelhaus.
[765] Barberis, A., Karteikarte des Ministeriums, Nr. 01/00037366, Spantigati, C., 1990.

Gottes mit Rohrstöcken zu malträtieren. Ein im Hintergrund des Gemäldes in Alessandria abgebildeter Händler, der in gebeugter Haltung ein Kamel führt, deutet auf die Karawanen der Reise nach Ägypten. Der auf dieses Motiv zeigende, forsche Gestus des lästernden Bruders am linken Rand bildet ein kühnes Detail: Es macht auf den Kontrast von den rabiaten Handbewegungen der Brüder und der Ismaeliten zu der Sanftheit, mit welcher Joseph seinen Umhang hält, aufmerksam. Senkt Joseph in der zweiten Variante sein Haupt, so blickt dieser in der ersten Fassung hilfesuchend zum Betrachter, als ein begutachtender Ismaelit seinen Kopf greift. Die Existenz einer dritten Version[766] (Abb. 490) des Themas ist bekannt. In dieser zum Gemälde der Bob Jones University spiegelverkehrten Komposition ist eine Darstellung des Raubes der Europa, die Carlone als Relief auf der antiken Säulenbasis, die den Händlern als Tisch dient, zeigt, als Metapher für das Rauben zu verstehen. Das mythologische Thema bildet einen kryptischen Verweis auf Rahels Jubel „Gott hat die Schande von mir genommen" (1Moses30,23), der sich auf die Geburt ihres Sohnes Joseph bezieht. In der Behandlung der Figuren steht diese Variation Carlones Pariser Version des Themas *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 395) nahe.

Josephs Brüder tränkten sein Kleid mit dem Blut eines geschlachteten Ziegenbocks und ließen es ihren Vater identifizieren (1Mose 37,1-33). Carlone verbildlicht diese Bibelstelle in einer dramatischen Gegenüberstellung von der authentischen Erschütterung Jakobs wegen des vermeintlichen Verlustes seines meistgeliebten Sohns und der pathetisch vorgetäuschten Trauer der Brüder Josephs. In einer bühnenartigen Komposition[767] (Abb. 477) reiht Carlone die Protagonisten horizontal am vorderen Bildrand. Entgegen der Nutzung des Themas zur Abbildung prunkvoller Palastinterieurs, stellt Carlone in seinem dem Pauperismus verhafteten Gemälde einen kargen Innenraum dar, in dem das Gemach Jakobs lediglich durch eine Wand im linken Hintergrund und einen schlichten Fußboden andeutet ist. Israel ist am linken Vordergrund auf einem thronartigen Holzstuhl platziert, der ihn als Oberhaupt der Familie ausweist. Carlone zeigt ihn als betagten, orientalisch gekleideten Weisen. Sein die Pietät Gottes suchender, gen Himmel gerichteter Blick gleicht dem fragenden, intuitiven Starren der blinden Seher und weitsichtigen Propheten, während seine erhobenen Handflächen bereits seine Schicksalsergebenheit offenbaren.

---

[766] *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*, Öl auf Leinwand, 98 x 128 cm, private Sammlung, publiziert in: Orlando, Anna, *Stefano Magnasco e la cerchia di Valerio Castello*, Mailand 2001, Abb. 61.
[767] *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs*, um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.

Ein schwarz-weiß gescheckter Hund kauert zu seinen Füßen in der linken Bildecke und deutet auf die familiäre Bindung des Vaters zu seinem Lieblingssohn und verknüpft die Komposition mit der vorherigen Szene der Verkaufs Josephs. In der rechten Bildhälfte schichtet Carlone, dicht gedrängt, die vielen Brüder Josephs – der Maler stellt im Bild acht der zwölf Söhne Jakobs dar – die einer Darbringung an einen Herrscher ähnlich, hintereinander gereiht, darauf zu warten zu scheinen, dem Vater ihren Teil des hinterhältigen Schauspiels vorzuführen. In vorderster Reihe bietet einer der Brüder das blutbefleckte Kleid Josephs dar, während zu seiner Rechten ein weiterer Bruder mit Hirtenstock seinen vorgetäuschten Kummer und Herzensschmerz mittels über der Brust gekreuzten Armen kundtut und hinter ihnen ein anderer die Hände zum Gebet gefaltet hat und nach rechts zu einem weiteren Turbanträger schaut, der seinen Mund in scheinbarer Verzweiflung auf seine Handrücken fallen lässt und auf einen Wanderstab stützt. Am rechten Bildrand drücken die nächsten Drei ihre Verlegenheit mit verstohlenen Blicken aus. Zur *varietas* beitragend, neigt sich eine weitere Figur mit der Kopfbedeckung eines Scheichs hinter Jakob zum linken Bildrahmen. Noch über diesem ist eine aufgeschreckte Magd oder eine der Nebenfrauen Jakobs im Begriff hinter der angedeuteten Wand zu entschwinden. Ein dunkler Hintergrund lässt das Gemälde annähernd als Nachtstück erscheinen und verbindet es mit der vorherigen Szene. Die Bilder *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft* und *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs* sind gänzlich in ein abendliches Rot gehüllt, was die Intensität der bedrohlichen Lage Josephs verstärkt. Besonders im zweiten Szenarium wird die eindeutige zeitliche Verwandtschaft des Zyklus zu Carlones Gemälde *Die Kompanie der Schurken* (Abb. 689) ersichtlich. Seine Werke der siebziger Jahre sind in corpore durch an die weltliche Gravitation und den irdischen Verfall der Dinge erinnernde Motive, wie die schlaff herabfallende, lumpenartige Kleidung der Protagonisten, geprägt. Eine verwandte Abfolge von Brüdern vor einem sitzenden Jakob mit Hund zeigte zuvor Velázquez[768].

Eine frühe Arbeit Carlones[769] (Abb. 148), die an dieser Stelle zur Vervollständigung des Zyklus zur Vita Josephs erwähnt wird, zeigt die deutlichen stilistischen Unterschiede auf, welche die Kompositionen der dreißiger und vierziger von jenen der siebziger Jahre trennen. Von seinen Brüdern als Sklave nach Ägypten verkauft, dient Joseph dort dem

[768] 1630, Öl auf Leinwand, 223 x 250cm, El Escorial, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.
[769] *Joseph und die Frau des Potiphar*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 135 x 165 cm, Turin, Galleria Giamblanco.

Hauptmann des Pharao, Potiphar. Durch seine Vertrauenswürdigkeit wird ihm von diesem schon bald die Buchhaltung anvertraut. Die Gemahlin des Potiphar verliebt sich in den schönen Jungen und versucht diesen zu verführen. Von dessen Keuschheit überrascht verleumdet sie Joseph vor ihrem Mann und beschuldigt ihn, er habe sie bedrängt. Nachdem sie zum Beweis Josephs Mantel vorlegt, den sie diesem bei seiner Flucht entrissen hatte, lässt Potiphar Joseph einsperren (Genesis 39). Carlone wählt gleich der Caravaggisten das dramatische Moment der Handlung, die Flucht Josephs vor der lüsternen Frau (Genesis 39,12) und nutzt dieses für eine moralische Gegenüberstellung von Tugend und Laster. Traditionell, wie bereits in den Mosaiken des Atrium der Basilika von San Marco in Venedig (1260-80) oder in Raffaels Darstellung in den Loggien des Vatikan (1514-17), zeigt Carlone das Schlafgemach der Frau Potiphars, die halbbedeckt auf ihrem Bett sitzt und mit einer Hand den Mantel Josephs festhält. Ein aufgeschreckter Joseph flüchtet in Richtung des linken Bildrandes und präsentiert sich dabei in theatraler Weise dem Betrachter. Ein wolkiger Himmel ist hinter einem kleinen Fenster angedeutet, durch das ein heller Strahl ins Zimmer scheint. Carlone wählt für das Gewand der Frau und ihre erröteten Wangen ein lebendiges Korallenrot, das mit ihrer porzellanartigen Haut kontrastiert und sich im Bouquet wiederholt. Mit gesenkten Lidern blickt sie sinnlich Joseph hinterher, während ihr Mund bereits in Anbetracht der sich abzeichnenden Niederlage mürrisch verzogen ist. Ihre linke Brust und ihre Waden hat sie entblößt. Es ist die Physiognomie einer schönen jungen Frau, die mit ihren Reizen spielt, doch zugleich sind in ihrer Mimik und Gestik Züge der rächenden Furie erkennbar. Joseph hingegen ist quellengetreu als schöner und holder Jüngling, in zeitgenössischer Tracht gezeigt. Ein ähnliches Gewand verwendete Carlone für den Engel in den beiden Gemälden der Musei di Strada Nuova (Abb. 25-32; 41). Carlone bedient sich des Typus‘ der rennenden Figur mehrmals, so für den Bacchus im Savoneser Bild *Bacchus, Ariadne und Venus* (Abb. 152), sowie für den Soldaten im *Sturz des Simon Magus* (Abb. 371). Joseph flieht vor der Schwärze hinter der Frau und eilt einem göttlichen Licht entgegen. Josephs Treue zu Gott ist beständig, demgegenüber steht die Vergänglichkeit weltlicher Schönheit. Der Schmuck und die reichen Gewänder der Frau symbolisieren Luxus und Verschwendung. Die Flucht Josephs vor der Frau ist in diesem Sinne als Entsagung von weltlichen Begierden und als Sieg der Askese zu verstehen. Sowohl thematisch als auch kompositorisch sind erneut Parallelen zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts festzustellen.

Christiaen Gillisz. van Couwernbergh (1604-1667)[770] etwa zeigt ein ähnliches Gewand Josephs.

Dieser neuartigen Ikonographie entspricht eine christologische Deutung des Blumenarrangements. Die Frau des Potiphar führt Josephs Bewegung fort und bildet mit ihrem Arm in Verlängerung des seinigen eine Konkave, die die Bewegung horizontal durchs Bild weiterführt. Die synchrone Bewegung der Figuren, deren plastisch ausgearbeitete Körper und der starke Gebrauch von Schatten lassen vermuten, dass Carlone Renis *Atalante und Hippomenes*[771] kannte. D'Italia[772] ordnet dieses Werk in die 30er Jahre des 17. Jahrhunderts ein, als der junge Giovanni Battista sich in Mailand aufhielt, um die begonnen Fresken des Bruders Giovanni in Sant'Antonio Abate in Mailand fertigzustellen. In diesem Zusammenhang erklärt sie die Ähnlichkeit Carlones Bildes zu Giuseppe Vermiglios *Joseph und die Frau des Potiphar*[773]. Morandotti[774] hatte bereits auf die Rolle Vermiglios verwiesen, die dieser beim Weg Carlones zum caravaggesken Naturalismus spielte. Noch mehr aber als Vermiglios Version des Themas ähnelt Carlones Komposition dem gleichnamigen Gemälde Murillos[775]. An Caravaggios Malweise erinnert das präzise Ausarbeiten eines bestimmten Details bei gleichzeitiger Vernachlässigung eines anderen. Wie im Gemälde *Kain erschlägt Abel* konzentriert sich Carlone in diesem Bild stark auf die linke Hand Josephs, die plastisch über die Bildoberfläche herauszuragen scheint. Die rechte Hand der Frau ist hingegen kaum ausgearbeitet, stattdessen enthält ihr Spitzenunterhemd kleinste Details und ist an manchen Stellen in feinster Transparenz angedeutet.

Im Gefängnis deutete Joseph zwei Häftlingen, dem Obermundschenk und dem Hofbäcker des Pharaos, die Träume, die in Erfüllung gingen, wie er es ihnen voraussagte. Während der Mundschenk sein Amt wiederaufnehmen durfte, wurde der Bäcker gehängt (1Mose 40,1-22). Als der Pharao selbst einer Deutung seines Traumes

[770] *Joseph und die Frau des Potiphar*, 1626, Öl auf Leinwand, 108,5 x 143cm, signiert „CBF. 1626", private Sammlung, Provenienz: Berlin, Galerie Bassenge, 01. Juni 2012, Versteigerungsnummer 6027.
[771] Guido Reni, *Atalante und Hippomenes*, ca. 1612, Öl auf Leinwand, 206 x 297cm, Madrid, Museo del Prado.
[772] D'Italia, Serena, Katalogbeitrag *Giovanni Battista Carlone (Genova, 1603 circa-Parodi Ligure 1684 circa). Giuseppe e la moglie di Putifarre*, in: *Galleria Giamblanco. Dipinti antichi: Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Deborah und Salvatore Giamblanco, (Turin, 20. November-23. Dezember 2015), Turin 2015, S. 14-15.
[773] Private Sammlung, zuerst publiziert in: *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, Ausst.-Kat. hrgs. v. D. Pescarmona, (Campione D'Italia, Galleria Civica, 10 September-3 Dezember 2000), Campione D'Italia 2000, S. 90-91.
[774] Morandotti 2003, S. 161-167.
[775] Bartolomé Esteban Murillo, *Joseph und die Frau des Potiphar*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 196,5 x 254,3 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

bedurfte, erinnerte sich der Mundschenk an Joseph und erzählte dem König von ihm und seiner übernatürlichen Fähigkeit, woraufhin Joseph hergerichtet und vor den Thron bestellt wurde (1Mose 41,1-14). Die Deutung des Traumes, die Carlone im dritten Gemälde[776] (Abb. 478) des Zyklus‘ abbildet, offenbart den politischen Belang des Bildinhaltes. Mehr noch als in den weiteren Szenen ist in dieser Darstellung der direkte Bezug zur Ökonomie der Republik greifbar. Die Visionen des Pharaos, in welchen sieben magere sieben wohlgenährte Kühe verschlingen und sieben gesunde von weiteren sieben ausgedörrten Ähren an einem Halm abgelöst werden, interpretiert Joseph als Rat Gottes, ein drohendes Elend durch kluges Wirtschaften abzuwenden. Joseph riet dem Pharao, er solle einen Bevollmächtigten einstellen, der die Verwaltung der Ernteerträge in den sieben Jahren des Überflusses übernehmen solle, welche die Bevölkerung vor dem Hungertod, der durch die darauffolgenden sieben Jahre der Not drohe, schützen werde (1Mose 41,15-36). Eindeutig ist der inhaltliche Bezug der Darstellung Carlones zur oben erläuterten Metapher Saulis, in der die Politik des Dogen Centurione dem Rat Josephs gegenübergestellt wird. Als reine Handelsmacht ohne eigene Landwirtschaft war Genua von den Ernten in Sizilien und im Königreich Neapel abhängig. Die Auslegung Josephs als Botschaft Gottes, in ertragreichen Jahren Rücklagen für mögliche Ernteausfälle zu bilden, gleicht der Entscheidung des Senats der Republik, das Amt des *Magistrato dell'Abbondanza* einzuführen, um die sichere Verwaltung der Getreidespeicher der Stadt zu garantieren. Die Einsetzung Josephs als Wesir Ägyptens, die in den darauffolgenden Zeilen der Bibelstelle geschildert ist (1Mose 41,37-46), wird in direkten Zusammenhang zum Amtsantritt des die *abbondanza* protegierenden Ministers gestellt. Der Auftraggeber des Gemäldezyklus ist daher im politischen Kreis und dem familiären Umfeld des Beamten zu suchen. Die Überhöhung des vom Geist Gottes erfüllten Joseph durch den König Ägyptens, die in der Bibel ausführlich erläutert wird (39-45), ist zudem in Parallele mit der Debatte des kirchlichen Primats über die weltlichen Ämter zu setzen. Das Addendum des Pharaos, in welchem dieser seine weltliche Vormachtstellung klarstellt (1Mose 41,40), ist hingegen mit dem Beharren Genuas auf der politischen Unabhängigkeit vergleichbar.

Wie Stagno[777] erkennt, steht die politische Interpretation in diesem konkreten Fall über der religiösen. Kommt der Typologisierung Josephs als weltenrettender Christus auch

[776] *Joseph von Ägypten deutet die Träume des Pharaos*, um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.
[777] Stagno 2005, S. 220.

große Bedeutung zu, so steht das Hauptaugenmerk doch auf der klugen und gerechten Politik Josephs und der Nutzung seiner Figur als Allegorie zur Glorifizierung einer ebenso dem Gemeinwesen nützlichen Staatsführung Genuas. Mittels einer weißen Kontur hebt der Maler Josephs argumentierenden Gestus im Zentrum des Bildes hervor und arrangiert alle anderen Protagonisten um dieses Hauptmotiv der Traumauslegung. Mit der hellen Ausleuchtung des rhetorischen Gestus der *argumentatio*, einem den linken Daumen berührenden rechten Zeigefinger[778], deutet der Maler auf die göttliche Botschaft, die durch Joseph übermittelt wird. Das gleißende Licht, das auch sein Antlitz erstrahlen lässt, erläutert ferner, dass Joseph nicht nur Bote Gottes, sondern ein von diesem Erwählter ist. Auch im Figurentypus, den Carlone zur Darstellung Josephs wählt, wird die Parallele zum Gottessohn deutlich. Als Präfiguration Christi zeigt der Maler den Lieblingssohn Jakobs als zarten Jüngling mit schulterlangem, gelockten Haar und weichen Gesichtszügen. Auch in diesem Gemälde spitzt Carlone das in der Schrift genannte geringe Alter Josephs von dreißig Jahren (41,46) zu und zeigt diesen als Jugendlichen vor dem deutlich älteren Pharao. Josephs Diskurs mit dem Pharao und dessen Gefolge, das, erstaunt über die Weisheit des Jugendlichen, seine Worte gespannt verfolgt, gleicht inhaltlich und formal dem *Disput Jesu mit den Schriftgelehrten*. Auch im weiß-roten Gewand Josephs wird die Allusion auf Christus ersichtlich. Dem klugen Jungen gegenüber, in der rechten Bildhälfte thront der Pharao Ägyptens, dessen Fassungslosigkeit Carlone verbildlicht, indem er ihm in kühner Weise schärfste Gesichtszüge verleiht und ihn seinen linken Arm auf die Lehne des Throns und sein Haupt auf seiner rechten Hand aufstützen lässt. Zur Hervorhebung seines Reichtums stellt der Maler den König in seidenem, hellblauem Kleid mit goldenen Bordüren und einem gänzlich goldenen Umhang dar. Sein rot-weiß gestreifter Turban, auf dem eine rote Strahlenkrone angedeutet ist, verbindet den Pharao mit Joseph und dem Sohn Gottes. Des Pharaos linke Sandale ragt über die oberste Stufe der mit einem edlen orientalischen Teppich bedeckten Stufen und deutet an, dass der König im Begriff ist, sich von seinem Thron zu erheben, um Joseph in das Amt des Wesirs einzuweihen. Während sich der Berater zur Rechten des Throns auf seinen Gehstock stützt, fasst sich jener zur Linken mit seinen überkreuzten Händen an den Bart und schaut mit düsterem Blick zum Josephknaben. Hinter diesem erscheint der Kopf eines weiteren Hofmannes, mittels dessen Mimik Carlone, die *varietas* begünstigend, eine weitere Form der

[778] Nach Bulwer entspricht der Gestus jenem des „Arguebat"; vgl. Bulwer, John, *Chirologia. Or the natural Language of the Hand*, Nachdruck d. Ausg. London 1644-48, Whitefish (MT) 2004, S. 95, Buchtstabe W.

Verwunderung präsentiert. In den bunten Gewändern zeigt sich zudem Carlones Bestehen auf einer die Anforderungen der *copia* erfüllenden Farbenpracht. Der königliche goldene Thron ist von einem roten seidenen Vorhang bekrönt, der den rechten Hintergrund verschattet und zur Linken von einer geschwungenen und floral verzierten Bronzesäule begrenzt ist, die den Blick des Betrachters auf eine Landschaft in der linken oberen Bildecke lenkt. Am Horizont erscheinen vor einer Gebirgszunge auf einer grünen Weide grasende Kühe, die auf den Traum des ägyptischen Königs verweisen. Ein muskulöser, am linken Bildrand im Kontrapost stehender Knecht mit dunklem Inkarnat und entblößter Schulter richtet seinen Blick im Halbprofil auf den Betrachter. Das Seil, das er in seinen Händen hält, erinnert an die Gefangenschaft Josephs und zugleich an die Passion Christi. Die weißen Ärmel Josephs spielen auf seinen Aufstieg in das höchste Amt und typologisch auf die Auferstehung Christi an. Ein auffälliges Detail bildet das hinter dem Henkersknecht angedeutete, frontal zum Betrachter gewandte Gesicht, in dem ein Selbstportrait des Malers nach der Manier Raffaels[779] zu vermuten ist.

Die Erwähnung, dass sich Josephs Prophezeiung erfüllte und er während der reichen Jahre Getreide „über die Maßen viel wie Sand am Meer“ (1Mose 41,49) anhäufte, sodass in den mageren Jahren Menschen von überall her, darunter auch seine Brüder, nach Ägypten reisten, um es von ihm zu kaufen, verbindet die Episode mit der nächsten Szene, die Carlone im vorletzten Gemälde *Die Auffindung des Silberkelches in Benjamins Getreidesack*[780] (Abb. 492) darstellt. Als Joseph seine Brüder erkannte, die vor seinen Thron gekommen waren, um von ihm Getreide zu kaufen, beschloss er, sie zu prüfen, bezichtigte sie der Spionage und forderte von ihnen, ihm den zwölften und jüngsten Bruder, Benjamin, zu bringen, der auf Wunsch des Vaters zuhause geblieben war. Nachdem das Getreide verbraucht war, befahl Israel seine Söhne erneut nach Ägypten und Letztere überredeten ihren Vater, Benjamin auf die zweite Reise mitzuschicken, wie es Joseph gefordert hatte. Mit Geschenken und dem Geld, das Joseph ihnen in die Getreidesäcke hatte legen lassen sowie mit weiteren Silbertalern zur Bezahlung des neuen Getreides zogen sie wieder nach Ägypten. Dieses Mal ließ Joseph seinen Silberkelch in Benjamins Beutel verstecken und von Soldaten, denen er befahl, den Brüdern zu folgen, auffinden (1Mose 42-44,13).

[779] Vgl. Raffaello Sanzio, *Selbstportrait mit Fechtmeister*, 1518, Öl auf Leinwand, 90 x 83 cm, Paris, Musée du Louvre.
[780] Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.

Die bewegten, vielfigurigen Kompositionen Rubens‘ nachempfindend, drängen sich die Protagonisten, verschiedenste Posen und Gebärden ausführend, im Bildfeld. Das Gemälde fasst alle Charakteristika der letzten Schaffensphase Carlones zusammen: Eine horizontale Reihung gänzlich die Leinwand ausfüllender Figuren mit scharfen Gesichtszügen, eine Dominanz warmer erdiger Farbtöne sowie die Betonung ärmlicher, herabfallender Stoffe mit feingliedrigem Faltenwurf. Lediglich im oberen Streifen deutet Carlone einen bewölkten Himmel an, vor dem er im Zentrum zwei dekorativ geschwungene Kamelköpfe ins Profil setzt. Zusammen mit dem beladenen Esel in der Bildmitte, der ähnlich der Krippentiere in der *Nativitas Domini* in stoischer Gottesergebenheit zum Geschehen blickt, deuten diese auf die Reise der Brüder. Einen Wachen in gelber Tunika und grellem orangenen Mantel zeigt Carlone auf der rechten Seite im Kontrapost, wie er zur Linken aus dem Bild herausblickt und in die entgegengesetzte Richtung auf den Fund im Getreidesack in der rechten Bildhälfte zeigt. Eben dort lässt Carlone einen weiteren Knecht des Pharaos einen reich verzierten, schimmernden Kelch finden und emporheben. Einen die Farbharmonie komplettierenden Bruder Josephs in antikisiertem, rot-blauen Gewand stellt Carlone am linken Bildrand dar. Erstarrt blickt er zum Kelch, während ihm gegenüber einer der Brüder bereits seiner Erschütterung durch heftiges Gestikulieren Ausdruck verleiht und hinter diesem ein weiterer Bruder seine Hände zum Gebet gefaltet hat und einen Hilfe ersuchenden Blick gen Himmel richtet. Hingegen deutet der Orientale im rechten Bildvordergrund in seinem Griff zu einem aus dem Gürtel hervorragenden Schlüssel auf die drohende Gefangenschaft. Hinter diesem drängen sich weitere Mitbrüder, die wie der Kopf in der linken oberen Bildecke mittels unterschiedlichsten Minenspiels ihre Angst zu erkennen geben. In der über den Säcken knienden Gestalt des Knechtes mit entblößter Schulter deutet Carlone sein Beharren auf einem späten Caravaggismus an. Demgemäß erreicht die im Verlauf seiner Karriere stetig zunehmende Konzentration auf expressive Bildmittel in diesem Zyklus ihren Höhepunkt. Während Carlone in dieser Komposition seine Meisterschaft in der narrativen Malerei und der Verbildlichung von vibrierender Lebendigkeit erfüllter Figuren unter Beweis stellt, zeigt sich in ihr auch eine bewusste Vernachlässigung des perspektivischen Zeichnens. Diese äußert sich etwa in der „menschlichen“ Beinstellung des Esels sowie in dem die Abstandverhältnisse nachlässig wiedergebenden Griff des Bruders in seinen Umhang am linken Bildrand. Die karikatureske Erfassung der Gesichter ist auch in diesem Teil

des Zyklus‘ Carlones Studien der Radierungen Jacques Callots und der Zeichnungen Benedetto Castigliones geschuldet.

Die Brüder wurden zum dritten Mal zu Joseph gebracht. Er drohte, Benjamin zu seinem Knecht zu machen, woraufhin Juda sich zum Tausch anbot. Den Moment, in welchem sich Joseph vom positiven Wandel seiner Halbbrüder überzeugt und sich daraufhin in emotionaler Überwältigung zu erkennen gibt, stellt Carlone im finalen Gemälde[781] (Abb. 480-488) des Zyklus‘ dar. (1Mose 44,14-45,3). Ein zum linken oberen Bildrand aufgezogener roter Vorhang eröffnet den Blick auf eine bühnenartige Komposition, deren Protagonisten in Augenhöhe des Zuschauers, z.T. am vordersten Bildrand, der unmittelbar in den Betrachterraum überzugehen scheint, auftreten. Der Vizekönig von Ägypten hat sich von seinem reich verzierten Thron erhoben, in halber Drehung von seinen Brüdern abgewandt und offenbart, frontal zum Rezipienten stehend, diesem seine Gemütsbewegung, die er versucht, vor seinen Familienmitgliedern und einer Wache zu verbergen. Während er mit seiner rechten Hand die Tränen aus seinem Gesicht wischt, führt seine linke einen Gestus der Offenlegung aus. Dessen Symbolkraft hebt Carlone mittels einer harten Kontur hervor. Die Mitte und die rechte Seite des Bildes ausfüllend, sind nunmehr alle elf Brüder Josephs dargestellt, die von einem Gesandten, der sich durch seine orientalische Kleidung von diesen abhebt, vor den Thron begleitet wurden. Die Schar der Brüder positioniert Carlone so, dass sie eine von der unteren Bildmitte zur oberen rechten Ecke aufsteigende Linie bilden. Zu Josephs Füßen hat sich Juda, die Hände zum Gebet gefaltet und einen Hirtenstab umfassend, niedergeworfen. Fünf weitere Brüder sind über diesem kniend und ihre Demut mittels betender und über der Brust überkreuzter sowie einen Wanderstab umklammernder oder in Fassungslosigkeit emporhebender Arme bekundend, dargestellt. Wieder andere eilen in gebeugter Haltung herbei, während die zwei restlichen am oberen Bildrand, zueinander geneigt, vor dem Rand einer Säulenarchitektur erscheinen, die sich zur Rechten zu einem bewölkten Himmel öffnet. Ein Hund in der rechten unteren Ecke zerrt am roten Umhang eines älteren Bruders und verhilft, diesen wachrüttelnd, zur Erkenntnis der Wahrheit. Die linke Hand dieses Bruders lässt Carlone, ähnlich wie er dies in der Figur Jakobus des Älteren im *Emmausmahl* (Abb. 645) getan hatte, und

[781] *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404; Castelnovi (1971, S. 161; Ders., Kat.-Nr. 67, in: Baccheschi, Edi et.al., *Il Museo dell’Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, Genua 1988, S. 95) erwähnt ein zugehöriges Bozzetto einer privaten Sammlung in Genua.

erneut Caravaggio zitierend, illusionistisch aus der Bildoberfläche ragen. Die Bedeutung des Gemäldes entspringt Carlones empathischer Übermittlung der tiefgründigen Emotionen der zwölf Söhne Jakobs, dem harmonisch austarierten Bildaufbau in Nahsicht, einer feinsten Ausarbeitung der dargestellten bemusterten Textilien und dem Erreichen höchster Stofflichkeit verschiedener Materialien. In der noch hinter Firnis verborgenen Farbenpracht ist bereits im derzeitigen Zustand die unbehelligte Beherztheit des betagten Malers zur Abbildung von Lokalfarben, die von feinsten Schattierungen gebrochener Töne begleitet werden, zu erkennen. Ein Bravourstück bildet das Motiv der graduellen Verneigung der Brüder vor Joseph, die an die anfänglichen Träume des Letzteren erinnert und des Hauptmotivs der göttlichen Erwählung einzelner Individuen gedenkt. Die Verschiedenartigkeit ihrer Persönlichkeiten hervorhebend, lässt Carlone die Brüder in feinsten Nuancen mannigfaltige Gebärden ausführen und unterstützt die psychologische Varietät zudem durch eine wechselvolle Hell-Dunkel-Modellierung. Mit dieser anrührenden Darstellung fügt sich zum Œuvre des Malers ein weiteres die emotionale Betrachteransprache feierndes Werk hinzu. Die Versöhnung der Brüder resultiert aus deren Verständnis des Heilsplans Gottes, der zur Erfüllung auch das unredliche Agieren – in diesem Fall den Verkauf Josephs durch die Brüder – vorsieht. Dementsprechend lauten die Worte Josephs im auf die Szene unmittelbar folgenden Moment: „Jetzt aber schmerze es euch nicht und es brenne nicht in euren Augen, weil ihr mich hierher verkauft habt. Denn um Leben zu erhalten, hat mich Gott vor euch hergeschickt“ (1Mose 45,5).

Carlones Joseph-Zyklus ist einer Ikonographie angehörig, welche die von Gott gewollte Überhöhung einzelner Individuen und Gruppen über die Masse, sowie die Führung dieser zum Glück vor Augen führt und Herrschaft und Reichtum legitimiert. Demgemäß sind die erhöhte Positionierung Josephs über den Brüdern und alle Details, in denen er sich von ihnen unterscheidet – darunter der Kontrast zwischen dem harten Faltenwurf der antikisierenden Gewänder der Brüder und dem feingliedrigen Seidenstoff der Tunika Josephs – zu deuten. In Nachfolge Lazzaro Calvis[782], dessen Fresko im Palazzo Lercari der Strada Nuova Joseph zeigt, wie er seinen Brüdern und dem Vater von seinen Träumen erzählt – was dem Bankier Franco Lercari zur Legitimierung seines Reichtums diente[783], nutzte Carlone die Figur des Joseph, der als Auserwählter Gottes über seinen

[782] Vor 1580/81, Fresko, Genua, Palazzo Lercari Parodi.
[783] Stagno 2005, S. 220-221.

Brüdern steht, zur Rechtfertigung eines Privilegs. Zum einen dient der persönliche Triumph Josephs der Darstellung der Vorherrschaft des Genueser Patriziats, zum anderen zogen die Adelsfamilien Parallelen zwischen Josephs Rettung des Volkes mittels seines weisen Wirtschaftens und ihrer Wohltätigkeit, die sie im Bau von öffentlichen Gotteshäusern, Hospitälern und Armenhäusern realisiert sahen. Das Gemeinwohl wird durch die heroischen Taten Einzelner, der klugen Politik der herrschenden Klasse wie auch der Caritas der Patriarchen gewährleistet. Die Figur Joseph von Ägypten ist nur eine von vielen Persönlichkeiten, deren Talente als himmlische Gaben gelten, mittels derer die Erfüllung des Gottesplans ermöglicht wird. Die alttestamentlichen Episoden dienten der Verherrlichung dieses Mäzenatentums, das erst durch den Reichtum der herrschenden Klasse ermöglicht wurde. Die Stiftungen sollten der in den zum Pauperismus zählenden Gemälden dargestellten Misere entgegenwirken. In diesem Sinne sind u.a. die oben erwähnten Darstellungen der Lebensgeschichten Tobias‘ und Moses‘ zu deuten. Die biblische Episode Josephs und seiner Brüder bot zudem die Möglichkeit, ein Übergehen des Erstgeburtsrechts zu verteidigen. Für die herrschenden Familien Genuas, die über beträchtliche Besitztümer disponierten, war die Problematik der Erbschaft von größtem Belang. [784] In gleicher Weise erklärt sich allein mit der göttlichen Berufung der Vorrang von Josephs Vater, Jakob, vor dessen Bruder, dem erstgeborenen Esau.

Als Gegenüberstellung des ungleichen Zwillingspaars konzipierte Carlone das Gemälde *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*[785] (Abb. 10-11). Abermals wählt der Maler eine horizontale Zweiteilung des Bildfeldes zur Darstellung der Unterschiede der Brüder. Sich eng an die alttestamentliche Schriftquelle haltend, charakterisiert Carlone Esau als kräftig gebauten, rot-brünetten jungen Mann mit markanten Gesichtszügen sowie einfältigem Blick, und wählt aus seinem Repertoire zur Darstellung der Gestalt Esaus den Figurentypus des Knechts mit Kopfbinde und ärmlicher Kleidung, während er Jakob das Aussehen seiner Engelsfiguren vorbehält. So zeigt er diesen als zarten, blonden Jüngling mit wachem und listigem Gesichtsausdruck im langen, goldenen Kleid. Weitere Kontraste definieren den Bildaufbau und das Zwillingspaar zugleich: Jakob ist in der linken Bildhälfte stehend, Esau zur Rechten sitzend dargestellt. Der Bildhintergrund auf Jakobs Seite zeigt das häusliche Interieur, während sich der

[784] Stagno 2005, S. 221.
[785] Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 148 x 184 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi Casa d’aste, Genua, 03.05.2016, Auktionsnr. 174, Versteigerungsnr. 254.

Hintergrund, vor welchem Esau platziert ist, zu einer Landschaft öffnet, die auf seine Tätigkeit als Jäger sowie auf den Grund seiner Bevorzugung durch den Vater Isaak, der das Wildbret seines Erstgeborenen schätzte (1Mose 25,28), verweist. Das zentrale Motiv des Gemäldes bildet der Handschlag der Brüder, der ihren Pakt besiegelt, wie er in Genesis (25,29-34) beschrieben ist. Als Esau eines Tages müde von seiner Arbeit heimkehrte und ein Linsengericht sah, das Jakob zubereitet hatte, bat er ihn, davon essen zu dürfen. Jakob aber nutzte die Lage Esaus, um ihm das Gericht unter Vorbehalt des Verkaufs seines Erstgeburtsrechts anzubieten, und Esau ging auf das Bündnis ein. Die gedeckte Tafel, an der Esau Platz genommen hat, macht sich Carlone zur Verbildlichung eines Stilllebens mit dem Teller Linsen, einem Krug und einem Brotlaib, das über die Kante eines mit einem roten, bemusterten orientalischen Teppich und einem weißen Tafeltuch bedeckten, kleinen Tisches hervorragt, zunutze. Das Motiv ist als Anspielung auf die christliche Eucharistie zu verstehen. Bemerkenswert ist das Motiv des Tritonshorns, das an Esaus Gürtel angebracht ist. Dieses Detail wirft Fragen bezüglich der Schriftquelle Carlones und seines kulturellen Umfelds auf. Das literarische Vorbild für die Darstellung Esaus mit dem Muschelhorn Satyrs, der *Bucina*, ist in kabbalistischen Schriften zu suchen, in denen Esau mit Seïr (Faunus) sowie mit dem Zwietracht säenden Mars gleichgesetzt wird.[786] Die Verbindung Esaus mit der Hülle der Seele als Symbol des Leibes, d.h. mit dem dämonischen Gehäuse (*qelippah*) findet sich bei Moshe de León (1250-1305)[787].

Ein aufgeregt vom linken Rand zum Bildgeschehen springender Hund bringt bellend seinen Widerwillen angesichts der frevelhaften Handlung, die Esaus Unwürdigkeit bekundet, zum Ausdruck. Ein weiterer Hund unterwirft sich dem ersten und verweist auf die Hierarchie der Brüder und die Verheißung Gottes, nach welcher „der Ältere dem Jüngeren dienen wird“ (Gen25,23).

Die Leinwand, auf welcher der erste Betrug an Esau dargestellt ist, bildet inhaltlich das Pendant zum Turiner Gemälde *Isaak segnet Jakob*[788] (Abb. 17-18), das den zweiten Verrat Jakobs an Esau zeigt. Ähnlich der Darstellung des Themas im zerstörten Fresko der Annunziata, das allerdings der Versinnbildlichung Jakobs Präfiguration Christi

[786] Vgl. Nork, Friedrich, [d.i. Joseph Ferdinand Friedrich Korn], *Biblische Mythologie des Alten und Neuen Testaments*, Bd. I, Stuttgart 1842, S. 353.
[787] *Zohar* 1,139b; Vgl. Wolfson, Elliot R., *Venturing Beyond. Law and Morality in Kabbalistic Mysticism*, New York 2006, S. 84.
[788] Ca. zwischen 1625-1632, Öl auf Leinwand, 122 x 161 cm, Turin, Pinacoteca dell’Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv.177.

diente (vgl. Kap. 3.1.4.), bestehen die beiden Kabinettbilder zur Glorifizierung der Familie auf der Intimität der Bibelepisode und betonen in einer Verschmelzung von kirchen- und staatspolitischen Inhalten die Allmacht des Willen Gottes. Der zweite Betrug Jakobs an seinem Bruder Esau ist im Ersten Buch Mose (Gen 27, 1-34) geschildert. Der auf dem Sterbebett liegende Issak ruft seinen erstgeborenen Sohn Esau herbei und bittet ihn auf die Jagd zu gehen und ihm anschließend ein Wildbret zuzubereiten. Auf diesen Gefallen will Isaak mit der dem Erstgeborenen zustehenden Segnung antworten. Als seine schlaue Frau Rebekka diese Worte hört, heißt sie stattdessen ihren zweiten Sohn Jakob, den sie lieber hatte, diese Aufgabe zu verrichten, damit dieser anstelle seines grobschlächtigen Bruders den Segen des Vaters erhalte. Der von Gott berufene Jakob begeht den Verrat an seinem unwürdigen Bruder, indem er sich, wie von der Mutter gewollt, mit Kleidern seines Bruders einhüllt, zur Nachahmung der Behaarung Esaus Ziegenfelle um Hals und Arme bindet und dem Vater ein Ziegengericht serviert. Dessen Seh-, Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn werden getäuscht, aber er erkennt den erlesenen Jakob an seiner Stimme: „Die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände!“. Carlone verbildlicht den Moment der Segnung Jakobs, die von Jakobs Worten begleitet werden:

„So gebe dir Gott vom Tau des Himmels und vom Fett der Erde und von Korn und Most die Fülle! Völker sollen dir dienen und Völkerschaften sich vor dir niederbeugen! Sei Herr über deine Brüder, und vor dir sollen sich niederbeugen die Söhne deiner Mutter! Die dir fluchen, seien verflucht, und die dich segnen, seien gesegnet!“.

Die Zuschreibung des zuerst Il Guercino und anschließend Andrea de Ferrari[789] attribuierten Gemäldes an Carlone erfolgte durch Castelnovi[790] und wurde u.a. durch Pesenti[791] bestätigt. Sie resultiert ferner aus diversen, der Stilistik des Malers eigentümlichen Details. Das Werk besticht durch seinen minuziös konzipierten Bildaufbau als harmonische Dreieckskomposition, die mit einer caravaggesken Lichtführung und einem Suggerieren höchster Stofflichkeit in Übereinstimmung gebracht ist. In einem als geschlossener Kreis gestalteten Spiel von Gebärden behandelt Carlone die gesamte inhaltliche Problematik der Bibelepisode in stärkster Reduzierung der Bildmotive. Diese Begrenzung auf das Wesentliche und für die Narration Nötigste

[789] Griseri 1958, S. 77.
[790] Castelnovi 1971, S. 154.
[791] Pesenti 1986, S. 128.

favorisiert die erstrebte intime Atmosphäre des als Kabinettbild geschaffenen Ölgemäldes.

Carlone legt stets höchsten Wert auf die Ausarbeitung der Mimik und Gestik des Bildpersonals: Ein hochbetagter Isaak mit langem, grauem Bart ist auf der linken Seite auf eine Schlafstätte gebettet und stützt den Ellenbogen des in der oberen Bildmitte den Segensgestus ausführenden rechten Arms auf zwei übereinandergelegte Kissen, während er mit seiner linken Hand seinen Sohn ertastet. Eine goldene, gepunktete Decke hält seine Beine warm und trägt zur Häuslichkeit der Szenerie bei. Carlone zeigt den greisen Isaak in ärmlicher Kleidung, einem halb geöffneten Leinenhemd und einer ockerfarbenen Weste, um das Mitleid des Betrachters mit dem nunmehr in den Sinnen eingeschränkten Patriarchen in Agonie zu verstärken. Auch die geschlossenen Augenlider, die auf die Erblindung Isaaks verweisen, tragen zum Dekor der Gebrechlichkeit bei. In der Gestalt Jakobs, der am Bett seines Vaters kniet und in ekstatischem Blick zu ihm nach oben schaut, offenbart sich die Genialität des Malers: Carlone vereinigt in ihr das Erscheinungsbild der Zwillingsbrüder, deren Gegensätze er zuvor im inhaltlichen Pendant des Bildes (Abb. 10-11) hervorhob. So verfügt Jakob über die gleichen Gesichtszüge wie in der Darstellung des ersten Verrats, doch lassen die Perücke und das festliche Gewand mit Schleife des Bruders sowie das Fell auf dem Handrücken, die er sich zur Täuschung seines Vaters von seiner Mutter hatte anlegen lassen, den Betrachter wahrhaftig die eindeutige Verwandtschaft zu Esau erkennen. Weiterhin den Darstellungen der Heiligen-Entrückungen ähnlich ist Jakob im Begriff, seine rechte Hand in Richtung des Betrachters emporzustrecken. Den segnenden Gestus des Vaters und die empfangende Gebärde des Sohnes lässt der Künstler eine das Bild in der Mitte vertikal teilende Linie bilden. Ein die Stilistik Carlones zusätzlich bestätigendes Bildmittel konstituiert der Kontrast zwischen der leuchtend roten Tunika Jakobs und dem weißen Hemd Isaaks. Die Komposition vervollständigend, lässt Carlone Rebekka in der linken Bildhälfte aus dem Hintergrund hervortreten. Diese stößt mit ihrer Rechten ihren Sohn in Richtung seines Vaters und zieht mit ihrer linken Hand die grüne Gardine, der die Funktion eines Bühnenvorhangs zuteilwird, zur Seite, wodurch sie dem Betrachter einen Blick auf das Geschehen gewährt. Carlone verweist in diesen Motiven auf Rebekkas aktive Beteiligung am von Gott verheißenen Betrug. Er stellt sie, der Textquelle getreu, mit listigem Antlitz und jünger als ihr Gemahl dar. Formal nimmt Rebekka die Rolle der in den caravaggesken Gemälden agierenden dunkelhäutigen Kupplerinnen und gealterten Mägden ein. Utensilien auf einem mit

einem dunklen Stoff bedeckten Guéridon in der linken unteren Bildecke erinnern an die in der Bibelepisode genannten symbolischen Komponente: Der Teller, auf dem zuvor das Ziegenfleisch als vermeintliches Wildbret angerichtet war, entspricht dem Linsengericht, das im vorherigen Gemälde als Zubehör zum ersten Betrug an Esau diente; die erloschene Öllampe versinnbildlicht mittels der ins Negativ gekehrten Lichtsymbolik die Verschleierung der Wahrheit einerseits und den nahenden Tod Isaaks andererseits. Dieses Umgehen des Erstgeburtsrechts mithilfe der Lüge ist durch die Verheißung Gottes legitimiert. Mit der Segnung wurde Jakob das Erbe des Vaters zugesprochen, was ihn zum dritten Erzvater des Volkes Israel werden ließ. Als vergleichbaren Segen sahen die Palastbesitzer der Strada Nuova das Erbe eines Besitztums und die Weiterführung der Familie an. Das Fehlen von Carlones charakteristischer, kursiver Pinselführung bewegt Pesenti[792] zur Hypothese, es handle sich bei dem in leichter Obersicht gestalteten Gemälde um ein frühes Werk Carlones der späten zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts. An dieser Stelle sei jedoch die monumentale Ausführung der Figuren, die stärkere Berücksichtigung der Perspektive sowie der weiterentwickelte Naturalismus und die Verwandtschaft der Komposition zur Version Govert Flincks[793] zum Anlass genommen, das Werk in die späten dreißiger Jahre zu datieren.

Das familiäre Motiv *Isaak segnet Jakob*, das aufgrund seiner Intimität zahlreiche barocke Galerien schmückte, transportiert die bedeutungsschwere Moral, dass der Wille Gottes über den Gesetzen der Menschen steht. Als Fresko der Santissima Annunziata, das G.B. Carlones Bruder Giovanni gestaltete, wird dem Dargestellten eine weitere Bedeutungsebene zuteil: Jakob gilt als Pränuntiation Christi. In den nachtridentinischen Schriften wird in diesem Sinne die Identifizierung Jakobs durch seinen Vater Isaak mit dem Verstehen der Worte Christi „Das ist mein Leib“ gleichgesetzt. Der Empfang der Segnung gleicht dem Entgegennehmen der Eucharistie. Wie der Vater seinem Sohn die göttlichen Kräfte durch die Segnung erteilt, so bewirken die Einsetzungsworte die Verwandlung der eucharistischen Gaben und auf diese Weise empfängt der Gläubige den Leib Christi durch das Sakrament. Wie der Vater das Göttliche seines Kindes in dessen Stimme erkennt, so soll der Gläubige die Wahrheit in den Worten Christi erfahren. Die Transformation dieser Symbolik geschieht in den gegenreformatorischen

[792] Pesenti 1986, S. 128.
[793] Govert Flinck, *Jakob erhält den Segen Isaaks*, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 117 x 141 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Schriften: „Cum Jacob […] non est cognitus ab Issac neque tactu, neque odoratu, neque osculo, neque visu, sed solo auditu […] Unde Isaac ait: vox quidem vox Iacob est […] Minister altaris non percipit sacramentum hoc: ut dictum est, esse verum corpus Christi nisi cum dicit: hoc est enim corpus meum“.[794]

Jakob wurde zum Schutz vor der Rache seines Bruders Esau von seiner Mutter zu seinem Onkel und deren Bruder Laban nach Haran geschickt (1Mose27,42-43). Nachdem ihm auf seinem Weg, im Traum Gott auf der Himmelsleiter erschienen war und ihm offenbart hatte, er würde ihm und seinen Nachkommen jenen Ort, an dem er nächtigte, überlassen (1Mose28,10-22), führte Jakob seine Reise nach Mesopotamien fort, wo er unter den Töchtern Labans seine Frau auszuwählen gesuchte. Er kam an einen Brunnen, an welchem er Rahel, der Jüngsten Tochter seines Onkels, die dessen Schaf- und Ziegenherde hirtete, begegnete und sich in sie verliebte. Um Rahel zur Frau zu erhalten, bot Jakob seinem Onkel an, ihm für sieben Jahre zu dienen (1Mose29,1-21). Carlones Gemälde *Jakob mit Laban und dessen Töchtern Lea und Rahel*[795] (Abb. 322), führt die List des Onkels vor Augen, der mittels einer Täuschung beide seiner Töchter mit Jakob verheiratete. Als Jakob nach sieben Jahren sein Recht einforderte, organisierte Laban ein Fest, zu dem er in seiner vermeintlichen Großzügigkeit alle Männer Harans einlud. In der Hochzeitsnacht jedoch schickte er statt Rahel seine weniger attraktive Tochter Lea zu Jakob. Als Dieser sich am nächsten Morgen des Betruges bewusst wurde, eilte er zu seinem Onkel und forderte ihn auf, Rechenschaft abzulegen. Laban erklärte ihm, dass der Brauch es nicht erlaubt hätte, die Jüngere Rahel vor der älteren Lea zu vermählen. Mit der Bedingung, ihm weitere sieben Jahre zu dienen, gab er ihm schließlich auch Rahel zur Frau und entledigte sich auf diese Weise, zugleich sein Wort haltend, seiner unvermählbaren Tochter Lea (1Mose29,18-30).

Das Ölgemälde gehört zu den einfach strukturierten Kompositionen Carlones. Vier Ganzfiguren sind an den vorderen Bildrand, vor eine bukolische Landschaft mit einer Schaf- und Ziegenherde gestellt. Am Horizont erstreckt sich ein Gebirgszug. Im linken Hintergrund ist ein frühneuzeitlicher Palast abgebildet. Carlone stellt in seinem Werk den Moment dar, in welchem Jakob, der in der rechten Bildhälfte im Profil und nun als junger Mann mit brünettem, schulterlangem Haar und Hirtentracht gezeigt ist, zu

[794] De Rampelogis, F. Antonii, *Figure bibliae*, Lugduni 1554, S. 137-138, zitiert nach: Gavazza 1974, S. 123.
[795] Nach 1655, Öl auf Leinwand, 191 x 146 cm, private Sammlung, Provenienz: Aste di Antiquariato Boetto, Genua 16.12.2015, Versteigerungsnr. 233.

seinem Onkel Laban eilt, um von diesem eine Erklärung zu dessen Betrug zu erlangen. Er ist noch im Akt der Lamentation mit resigniert ausgebreiteten Handflächen dargestellt, als ihm Laban als charismatischer Patriarch in dominant leuchtend rotem, orientalischem Gewand und goldenem Turban auf der linken Seite, zwischen seinen Töchtern, als Hausherr auf einem Stuhl sitzend, bereits seinen Segen zur Vermählung der jüngeren Tochter spendet, die er bei der Hand hält. Dieses Detail bildet einen Anachronismus im Hinblick auf die literarische Quelle, nach welcher Jakob eine Woche mit Lea verbringen musste, bevor er Rahel heiraten konnte. Die Autorschaft Carlones beweist sich u.a. im Silberblick des bärtigen Alten, der ein „Markenzeichen" des Malers bildet. Die Gestalt Rahels gibt Aufschluss über das Schönheitsideal der Zeit und das ästhetische Empfinden Carlones. Dementsprechend stellt dieser Rahel als junge, zartgliedrige Frau im hellen Inkarnat und buntem Kleid, in gelber Weste und himmelblauem Unterrock, hellausgeleuchtet und im Vordergrund dar. Lea hingegen präsentiert er, ungleich Dante (*Göttliche Komödie, Purgatorium* 27,100ff) – der diese zum Ausgleich für ihr unvorteilhaftes Äußeres als Schmuck tragende Frau skizziert – ohne auffallende Vorzüge und in unscheinbaren, dunkelgrünen Gewändern und platziert sie hinter ihrem Vater im Schatten. Der Beschreibung im biblischen Text folgend, versieht er die schüchterne, reflektierte Rahel mit einem schmalen Gesicht, listigen, eng beieinanderliegenden Augen sowie dunklem Haar. Lea stattdessen lässt er dumpfere Gesichtszüge tragen und abwesend blicken (1Mose29,17). Die beiden ungleichen Schwestern personifizieren bei Dante die beiden verschiedenen Wege zu Gott: Rahel die *vita contemplativa*, Lea die *vita activa*. Rahels Charakterisierung im Alten Testament als aufgewecktes Mädchen verweist hingegen auf die anschließende Episode, in welcher sie sich an ihrem Vater für dessen Betrug an Jakob rächt. Alle drei Kinder Labans sind mit Hirtenstäben ausgestattet, die auf ihre Dienste bei ihm verweisen. Ein spielerisches Detail bildet der zum Betrachter blickende Rinderkopf, der hinter der Figur der Lea hervortritt. Dieses Motiv findet sich in Jan Gerrit van Bronckhorsts Gemälde *Laban sucht den Terafim in Rahel und Jakobs Zelt*[796]. In Carlones Werk spiegelt das gelbe Gewand Rahels mit orangenem Saum deren Zugehörigkeit zu Jakob wider, in dessen Kleider sich eben jene Farben wiederholen. Im Bildaufbau und der Figurengestaltung zeigt sich eine Verwandtschaft mit seinem in Scaria befindlichen Gemälde (Abb. 207), sodass eine Datierung in die zweite Hälfte der vierziger Jahre möglich scheint. Eine Interpretation des Rinderkopfs als Carlones Zitierung Van

[796] 1655, Öl auf Leinwand, 188 x 185,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

Bronckhorsts würde eine Einordnung des Gemäldes in die späten fünfziger Jahre erzwingen. Eine vergleichbare Konstellation der vier Protagonisten in ähnlichem Farbspiel schuf zuvor Hendrick ter Brugghen (1588-1629)[797]. Carlone jedoch vertauscht die Positionierung der beiden Töchter und führt somit die kryptische Bildsprache Ter Brugghens in ein eindeutiges Zeichensystem zurück.

Nachdem Jakob von Lea, ihrer Magd Silpa, Rahel und deren Magd Bilha die Söhne Ruben, Simeon, Levi, Juda, Dan, Naftali, Gad, Ascher, Issachar, Sebulon und Joseph sowie die Tochter Dina geboren wurden und er durch List und mit Hilfe Gottes Eigentümer eines großen Teils der Herde Labans geworden war, floh er aus Furcht vor Neid und Missgunst der Söhne Labans nach Kanaan. Rahel nahm den Ausbruch zum Anlass, die Götterstatuen ihres Vaters zu rauben. Als dieser mit ihren Brüdern ihr Lager im Gebirge von Gilead aufsuchte, versteckte sie die Beute unter einem Kamelsattel und nahm ihre Weiblichkeit als Vorwand, nicht von diesem aufstehen zu müssen. Laban fand seine Orakelstatuen nicht und wurde weiterhin von Gott gehindert, Jakob nachzutrachten (1Mose29-31). Die Szene des Disputs, die darauffolgenden Versöhnung sowie den Friedensbund der beiden reichen Männer nutzt Carlone zur Darstellung eines Prunkstilllebens innerhalb eines orientalischen Ambientes. Die List Rahels ist typologisch für die aktiv ins Geschehen eingreifende Heroine des Alten Testaments. Die Intrigen Rebekkas, Jakobs wie Rahels werden von Gott zur ausgleichenden Gerechtigkeit der Benachteiligten favorisiert. Jakob, der sich im anschließenden Kampf mit dem Engel in den „Gotteskämpfer Israel“ verwandeln wird, ist nach Abraham und Isaak der dritte Erzvater und Stammvater der zwölf Stämme des israelitischen Volkes. Dementsprechend nimmt er die zentrale Position in der Komposition *Rahels List*[798] (Abb. 700) ein. Die Intervention des Meisters lässt sich in diesem größtenteils von einem Werkstattmitarbeiter geschaffenen Gemälde lediglich in der Figur Jakobs erkennen. Der Protagonist erscheint in morgenländischer Tracht, im Dreiviertelportrait stehend. Er beugt sich leicht zu seinem Onkel am rechten Bildrand und zählt diesem seine Argumente zum Friedensschluss auf. Vor ihm häufen sich die Gegenstände, die Rahels Vater durchsucht hat. Unter diesen sind ein Krug, ein Kelch sowie eine mit Teppichen bedeckte Truhe. Der massige Laban ist noch im Augenblick des Festhaltens an seinem Zweifel gezeigt und deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf die

[797] *Jakob beschuldigt Laban*, 1627, Öl auf Leinwand, 97,5 x 114,3 cm, London, National Gallery, Inv. NG4164.
[798] Öl auf Leinwand, 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine.

gestohlenen Götterstatuen, die er im Haus Jakobs vermutet. Seine Linke hält einen bedrohlich glänzenden Speer. Die Neigung seiner Waffe könnte bereits auf seine folgenden friedlichen Worte deuten, in denen er sich seiner Verwandtschaft mit Jakob entsinnt. Dementsprechend fiele sein Gestus auf die Tochter und die Enkelkinder. Aufs Neue teilt sich der Bildhintergrund in ein zur Linken befindliches Interieur und eine Landschaft mit bedecktem Himmel auf der rechten Seite. Der kleine Joseph schmiegt sich an seine am linken unteren Bildrand sitzende Mutter, während ein ihnen zugewandter Hund auf den häuslichen Frieden deutet. Abweichend vom biblischen Text, bildet der Maler bereits den zweiten Sohn Rahels, Benjamin, ab, der ein Schaf seines Vaters füttert. Der Bock, der den Motiven vieler Tierdarstellungen Carlones ähnlich, frontal und mit unschuldigem Blick zum Betrachter schaut, typologisiert das die neutestamentliche Opferung des Herrn symbolisierende Lamm Gottes. Das gefleckte Fell erinnert an die durch Jahwe erwirkte Anhäufung Jakobs Reichtums und die List des Sohns Rebekkas, der sich der gescheckten Tiere Labans bemächtigt hatte. Es ist zu vermuten, dass der inhaltliche Ursprung des in Carlones Gemälden häufig anzutreffenden gescheckten Hundes ebenfalls in dieser biblischen Passage zu suchen ist und demnach nicht allein auf die formale Übertragung des von den venezianischen Meistern Tizian, Tintoretto und Veronese erschaffenen Modells zurückzuführen ist.

Die Geste des Mästens des Tieres verweist auf das angesammelte Reichtum Jakobs und die auf diesem gründende Stämme Israels. Die Darstellung der von Gott verliehenen Güter reiht sich in den ikonographischen Apparat der Genueser Paläste und der Residenzen des Umlands der Hafenstadt, der den Wohlstand und die damit verbundene Fülle, die *abbondanza*, feiert. Jakob ist, sein fortgeschrittenes Alter preisgebend, abgebildet. Auch Rahel, die gebannt zu ihrem Vater blickt und schützend ihre Arme über ihrem Leib kreuzt, stellt Carlone gemäß der Textvorlage als Frau, die im hohen Alter gebar, dar. Laban ist stattdessen beinahe jünger gezeigt als in der inhaltlich sieben Jahre zurück datierenden Szene der Segensschenkung (Abb. 322). Jakob, der sich beflissen, aber kultiviert vor seine Familie stellt, wird vom Maler als Beschützer vor dem forsch herantretenden, gewaltbereiten Patriarchen charakterisiert. Seine Aktion ist beispielhaft für die vernunftmäßige Lösung eines Konfliktes zum Wohle der Gemeinschaft. Die übereinandergelegten Gegenstände verweisen auf die Steine, die die Männer zum Hügel Gal-Ed türmen ließen, um ihrer friedlichen Trennung zu gedenken (Gen31,46-54). Das Sujet gebraucht der Maler zur Glorifizierung der Familie. So führt Carlone die kindliche Bedürftigkeit vor Augen, um an das menschliche Verlangen nach

einer göttlichen Lenkung und einer sinngebenden Religion zu erinnern. Die Familie als beschützender Ort spiegelt die Funktion der Kirche wider. Die gewundene Säule über dem Motiv des fütternden Kindes darf als Verweis auf das Basieren der Religion auf der Auserwählung und dem Schutz des Volkes durch Gott verstanden werden. Nicht von ungefähr spielt sich die Szene vor einer idyllischen Landschaft ab: Die bukolischen Motive, wie die Herde und die liebliche Vegetation, vor der sich Mutter und Kind umarmen, deuten auf den reinen Daseinszustand des Menschen im Garten Eden. In oben genannter Version Van Bronckhorsts hingegen zückt Jakob zur Verteidigung seiner Familie sein Schwert und Rahel steht als vernünftige Schlichterin inhaltlich wie formal im Mittelpunkt des Bildes. Eine wichtigere Rolle als in der Supraporte des Palazzo Cuttica wird Rahel in Carlones großformatiger Galerie-Version[799] des Themas zuteil (Abb. 553-560). Auch in ihr greift Rahel nicht körperlich ins Geschehen ein, doch ist ihr hoher Rang innerhalb der Familie evident. Sie sitzt in königlicher Pose, während eine Magd sie berät und Lea die häusliche Arbeit verrichtet. Diese Situation entspricht dem höfischen Zeremoniell und den sozialen Strukturen des einstigen Bestimmungsortes des Gemäldes, den höchstwahrscheinlich einer der Paläste der Spinola in Genua (vgl. Kap. 3.4.1.) bildet. Die inhaltliche Aussage des Werks *Rahels List* und seines Pendants *Coriolanus tritt vor seine Familie* (Abb. 561-568) ist mit jener des Gemäldepaars *Perseus befreit Andromeda* und *Jaël und Sisera* (vgl. Kap. 3.3.) zu vergleichen: Das Thema *Rahels List* liefert eine weibliche Heroine und dient zur Gegenüberstellung von kluger Heldin und weisem Führer, die beide das Ideal einer Herrschaft versinnbildlichen. Die übergeordnete Funktion der beiden Galeriegemälde in Pontecurone, die Glorifizierung der Familie, wird durch die Einbettung der Szenen in die Ikonographie des Palazzo Spinola Gambaro (Kap. 3.4.1.) ersichtlich. Ebenda setzt Carlone das Thema *Coriolanus tritt vor seine Familie* in Verbindung zum *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 350-354). Die Aufopferung des Coriolanus ist mit jener der Sabinerinnen zu vergleichen, die wiederum im Zusammenhang mit der Rolle Rahels bei der Schlichtung des Streits zischen Jakob und Laban steht. Mauro Galli[800] vermutet, die Galeriebilder *Rahels List* und *Coriolanus tritt vor seine Familie* seien im Zuge der Großgrundherrschaft der Spinola über das Feudum Pontecurone im Jahr 1668 entstanden. Diese These würde die qualitative Divergenz zwischen dem Ölgemäldes

[799] Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.
[800] Galli, Mauro, Katalogbeitrag *Giovanni Battista Carlone; 1660-1670. Rachele nasconde gli idoli al Padre Labano*, in: Ders./Denegri, Paola/Miotti, Fausto, *La Pittura a Pontecurone tra XV e XVIII secolo*, Mailand 1996, S. 124.

Coriolanus tritt vor seine Familie mit dem gleichnamigen Fresko im Palazzo Spinola Gambaro erklären. Der Vergleich der Werke lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei der Version in Öl um ein später in Auftrag gegebenes, eigenständiges Galeriegemälde und nicht um das Bozzetto für das Deckenfresko handelt. Es ist dennoch möglich, dass die Gemälde in Pontecurone in Genua entstanden und zur von Galli genannten zeitlichen Periode ins Feudum überführt wurden. Auffällig sind die porträthaften Züge der Kinder im Ölgemälde, die in Kontrast zur starken Typologisierung der Figuren im Fresko stehen. Ähnlich wie im von den Lomellini in Auftrag gegebenen Gemälde *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta* der Annunziata (Abb. 467), in das Carlone ein Porträt eines Nachkommens der Lomellini integriert, sind im knienden Jungen im roten Gewand und dem Knaben an der Hand seiner Mutter im Ölbild *Coriolanus tritt vor seine Familie* wahrscheinlich Bildnisse der Sprösslinge der Familie Spinola vom Zweig der Spinola Luccoli zu vermuten.

Der triumphale Sieg über anfänglich erlittene Unrechtmäßigkeiten und scheinbares Unglück verbindet die Vita Josephs mit jener Moses‘, der ebenfalls zur Errettung seines Volkes von Gott erwählt wurde. Die erste Lebensstation Moses‘ stellte Carlone im Palazzo Ambrogio Dorias (vgl. Kap. 3.2.1.4.) dar. Zusammen mit den Personifikationen der Tugenden, die das zentrale Fresko umrahmen, bildet die Darstellung eine Allusion auf die gute Staatsführung. Die acht Allegorien geben Aufschluss über den zeitgenössischen Konsens zur Garantie eines stabilen Staates und des Wohlstands seiner Bürger. Die gefeierten Tugenden vereinen sich beispielsweise in den biblischen Figuren Joseph, Moses und Tobias. Insbesondere die *Allegorie der Standhaftigkeit* – als das Bestehen der Republik Genua versinnbildlichende Personifikation – verbindet die Inhalte der Darstellungen zu den Lebenswegen der biblischen Patriarchen, die als Metaphern zur Glorifizierung der Regenten der Stadt herangezogen werden. In direkter Blutslinie stehen die israelitischen Oberhäupter Abraham, Isaak, Jakob, Joseph und – über Juda – David und Salomo sowie – über Levi – Moses (Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer*, 2,9,6). Das Funktionieren des Staatsapparates wird in erster Linie auf dessen gute Führung durch den Dogen und die weiteren Regierungsmitglieder zurückgeführt. Wie die Erzväter ihre von Gott erteilte Aufgabe zur Errettung des Volkes Israel erfüllen, tragen die für zwei Jahre gewählten Dogen zum Bestehen der Republik bei. Der Nachfolge der Regentschaft kommt die Bedeutung des Erbes der Führung des israelitischen Volkes zu. Moses bildet die Hauptfigur zahlreicher Kabinettbilder Carlones.

Als solches ist eine weitere Version der *Auffindung des Mosesknaben*[801] (Abb. 203) konzipiert, die 1969 auf den florentinischen Kunstmarkt kam und durch Federico Zeri G.B. Carlone zugeschrieben wurde.[802] In dieser früheren Bearbeitung des Themas zeigt sich Carlones Nähe zur toskanischen Schule, wobei er sich insbesondere an das gleichnamige Gemälde Giovan Battista Ghidonis[803] (*1599) lehnt und die Szene dementsprechend nahsichtiger gestaltet. Stilistisch ist die diagonale Komposition mit dem Gemälde im Maidstone Museum (Abb. 209) verwandt, sodass eine Datierung in die späten vierziger Jahre gerechtfertigt ist. Die Figur der seitlich herbeieilenden, in reiche orientalische Gewänder gehüllten Pharaonentochter ähnelt auch in der Pose dem Figurentypus der Königin von Saba. Die zweite Lebensstation Moses findet ihren Beginn am Hof des Pharaos von Ägypten. Als der Junge größer geworden war, hatte sich die Königstochter seiner angenommen und ihm dem Namen Moses, „der aus dem Wasser Entrissene", gegeben (Ex2,10). Die literarische Quelle des Gemäldes, *Moses tritt auf die Krone des Pharaos*[804] (Abb. 139), das Carlone im Rahmen seiner Serie zur Vita Moses' schuf, findet sich bei Flavius Josephus: Thermutihis, die keine eigenen Nachkommen hatte, brachte den dreijährigen Moses zu ihrem Vater, dem Pharao von Ägypten, und sprach vor diesem ihren Wunsch aus, den anmutigen Jungen zu ihrem Erben zu machen. Der König umarmte den Knaben und setzte ihm im Scherz seine Krone auf. Der auf diese symbolische Geste folgende, ebenso bedeutungsschwere Akt des Kindes, das die Krone zu Boden warf und sie mit Füßen trat, wurde vom Berater des Pharaos, der sofort herbeieilte, als er den Hergang beobachtete, als Zeichen der Bewahrheitung seiner Prophezeiung, es werde unter den Hebräern ein Sohn geboren, der die ägyptische Dynastie stürze, gedeutet. Der Schriftgelehrte riet, Moses, den er als den Prophezeiten erkannte, töten zu lassen. Gott aber hieß den König, den Adoptivsohn am Leben zu lassen und so ward es getan (*Jüdische Altertümer*, 2,9,7).

In Carlones Gemälde ist der Moment dargestellt, in dem die Berater den König von ihren Bedenken unterrichten und dieser seinen Blick auf einen seiner Wachen richtet. Dieser ist bereits im Begriff, sein Schwert zu zücken, um den spielenden Knaben hinzurichten. Die Königstochter hingegen legt schon ihre linke Hand schützend um

[801] Öl auf Leinwand, private Sammlung.
[802] Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, Inv. Nr. 119343.
[803] Öl auf Leinwand, 175 x 233 cm, private Sammlung; Pandolfini, Florenz, Palazzo Ramirez-Montalvo, 16.05.2017, Versteigerungsnr. 43.
[804] Um 1640, Öl auf Leinwand, 179 x 238 cm, private Sammlung, Provenienz: Kunstmarkt Florenz 1969, zuerst C.B. Carlone durch Federico Zeri zugeschrieben, vgl. Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, Inv. Nr. 119344, publiziert in: Orlando 2010, S. 71.

Moses, um ihn vor dem Henker zu retten. Ihre Geste, die vom Kleinkind wiederholt wird und die in Richtung des rechten Bildhintergrunds zeigt, in welchem sich der angedeutete Innenraum zu einer Landschaft mit bedecktem Himmel öffnet, verweist bereits auf ihre folgende Flucht. In der linken Bildhälfte ist das Figurenpaar mit der Pharaonentochter und Moses vor einem Vorhang, der den linken Hintergrund in Dunkelheit hüllt, hell ausgeleuchtet. In Gestalt einer in reiche orientalische Gewänder und Perlenschmuck gehüllten Thermutis wiederholt Carlone seinen Figurentypus, den er in der ersten Version der *Auffindung des Moses* (Abb. 203), zur Darstellung der Königstochter entwickelt hatte. Moses, der in all seinem in der Bibel erwähntem Liebreiz in wehendem antikem Kleid gezeigt ist, posiert auf einem Tisch, der, wie in den zahlreichen weiteren Werken Carlones früher Schaffensperiode, von einem orientalischen Teppich mit sorgsam ausgearbeitetem Muster bedeckt ist. Im Kontrapost des Knaben verbildlicht der Maler zwei Erwähnungen aus dem biblischen Text. So trat Moses, Flavius Josephus nach (2,9,7), die Krone des Pharaos mit seinem Fuß und rollte sie zugleich hin und her. Ungleich der Literatur wirft sie Moses in Carlones Bild nicht zu Boden, sondern verrichtet seine respektlose Tat auf dem Tisch. Ein spitzfindiges Motiv der Version Orazio de Ferraris[805] zeigt, wie die Krone im Begriff ist, von der Tischkante zu rollen. In Carlones Gemälde taucht unter der Tischdecke ein grimmig blickender Hund hervor, der die Gefahr spürt. Den Pharao zeigt Carlone auf einem reich verzierten Stuhl, an der rechten Seite des Tisches sitzend, auf den er sich mit seiner linken Hand, die zudem sein Zepter umfasst, stützt. In kühner Wendung zum rechten Bildrand blickt er zu seinen Dienern, während er mit seiner rechten Hand auf den Jungen zeigt und scheint, sich seines Verstehens der Situation vergewissern zu wollen. Um verschiedene Reaktionen abzubilden, entscheidet sich Carlone, nicht einen Doktor, wie er im Text genannt ist, sondern drei Diener des Pharaos darzustellen. Die Komposition ist beispielhaft für Carlones Gemälde der frühen vierziger Jahre, die noch unter dem starken Einfluss der Malerei Domenico Fiasellas entstanden, sich nur allmählich von den nahsichtigen Schemen der zwanziger und dreißiger Jahre lösten und von den späteren vielfigurigen Werken noch weit entfernt blieben. Die Figuren jedoch haben bereits die starre Monumentalität der frühen Arbeiten verloren und ihre ausdruckstarken Gesichter offenbaren den Einfluss der Affektmalerei Giovanni Benedetto Castigliones, mit welcher Carlone in den Vierzigern des 17. Jahrhunderts in

[805] Orazio de Ferrari (1606-1657), *Moses wirft die Krone des Pharao zu Boden und die Feuerprobe*, Öl auf Leinwand, 125,5 x 168 cm, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Inv. Nr. 005706-000.

Berührung kommt. In den Motiven der erzürnten Orientalen beweist sich Carlones meisterliche Adaption der Kopfstudien Rubens und Castigliones. Der feingliedrige Faltenwurf der Draperien deutet auf die sorgsam ausgestalteten Textilien, eines der wirkungsvollsten Bildmittel Carlones später Kompositionen, hin. Die perspektivische Gestaltung des Fußbodens verbindet das Werk mit dem Gemälde *Jaël tötet Sisera* (Abb. 358).

Im Erwachsenenalter wurde Moses Zeuge eines Mordes an einem Hebräer durch einen Ägypter, den er seinerseits erschlug. Als ihm bewusst wurde, dass seine Tat beobachtet worden war, ergriff er die Flucht. Der Pharao erfuhr von seiner Tat und verurteilte ihn zum Tod, doch Moses entlief ihm (Ex2,11-15). Die darauffolgende Szene bildet Carlone in seinem Gemälde *Mose am Brunnen von Midian*[806] (Abb. 204-206) ab. In Midian traf Moses an einem Brunnen auf die sieben Töchter des dortigen Priesters, die Wasser schöpfen wollten, um ihre Ziegen und Schafe zu tränken. Als Hirten kamen, welche die Mädchen vom Brunnen vertreiben wollten, kam ihnen Moses zu Hilfe. Er vertrieb die Hirten und tränkte die Ziegen der Töchter. Ihr Vater Jitro, der im zweiten Buch Mose und bei Flavius Josephus „Reguël" genannt wird (Ex2,18; *Altertümer* 2,11,2), nahm ihn bei sich auf und gab ihm seine Tochter Zippora zur Frau, die ihm seinen Sohn Gerschom gebar. Die Komposition des Gemäldes wird durch zwei in der Bildmitte positionierte, zu den entgegengesetzten Seitenrändern auseinanderstrebende Figuren bestimmt. Sämtliche Motive richten sich nach der dramatisch bewegten Gestalt des Moses, der in theatraler Pose und überspitztem, weit geöffnetem Kontrapost in halber Drehung zum Betrachter steht. Wie alle seitlich herbeieilenden Helden in wehendem Gewand in G.B. Carlones Gemälden ist er ins Geschehen gestürmt, um die Handlung aktiv zum Positiven zu wenden. In spannungsvoller und erhabener Bewegung platzt er zwischen die Töchter und den Hirten. Diesen stößt er mit der linken Handfläche zum rechten Bildrand. Sein Handgelenk scheint den Stock, mit welchem sich der Hirte der göttlichen Energie Moses' zu erwehren sucht, zu durchbrechen. Moses' illusionistisch hervortretende rechte Hand umfasst seinerseits gewaltbereit einen Hirtenstab und scheint mit diesem die obere Bildfläche zu sprengen und in den Betrachterraum zu ragen. Die scharfen Gesichtszüge und die um seinen Körper wirbelnde Draperie bekräftigen die Lebendigkeit der Aktion. Diesem höchst wirkmächtigen Motiv stellt Carlone weitere ausdrucksstarke Charaktere zur Seite. Noch

[806] Um 1650, Öl auf Leinwand, 162 x 220 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Inv. 15.

während Moses den Töchtern Jitros beisteht, scharen sich diese bereits um den Brunnen herum und die zentrale Figur ist im Begriff die Schafe zu tränken. Den divergierenden Gestalten in der Bildmitte entsprechen die ebenso kontrastierenden Hälften des Bildhintergrundes: Während die Töchter zur Linken vor einem dunklen Felsen gruppiert sind, zeigt Carlone die beiden männlichen Figuren vor einer hellen Landschaft mit leicht bewölktem Himmel und Bäumen, die den oberen Bildteil vertikal halbiert. Eine horizontale Teilung der Bildfläche durch eine Linie, die vom linken Knie der Frauengestalt am linken Rand über die Kante des Brunnens zu den Knien der Männer und schließlich zum Schafskopf am rechten Rand reicht, bewirkt die Trennung der menschlichen von den tierischen Akteuren. Die drei von den vorderen Figuren gehaltenen Hirtenstäbe strukturieren die Komposition weiterhin in Diagonalen. Die Schafe lässt Carlone in der Manier der Genueser Tiermaler des 17. Jahrhunderts, insbesondere jener Il Grechettos, entstehen. Bemerkenswert ist der Kunstgriff der Überlappung der beiden voluminösen Felltiere zu Füßen Mose. Eine weitere Finesse bildet der in sich geschlossene Kreis der drei Töchterpaare in der linken oberen Ecke des Gemäldes. Die jeweils einander zugewandten Mädchen stellt Carlone im Sinne der *varietà* als drei Dyaden in verschiedenen Perspektiven dar. Das gesamte Bildpersonal, einschließlich der tierischen Figuren, nutzt der Maler, um mannigfaltige Gesichtsausdrücke abzubilden. Das kräftige Gesicht Moses‘ im Profil offenbart den gerechtfertigten Zorn eines Richters, die scharfen Züge des Hirten ein furchtvolles Grauen, die weichen Antlitze der Töchter, in welchen sich zugleich deren Verwandtschaft äußert, führen einzelne Grade des Erstaunens vor Augen. Auch die realistische Darstellung von Wasser, die Carlone durch kühne Weißhöhungen erreicht, trägt zur Erlesenheit des Ölgemäldes bei. Der Ausarbeitung des Kopfes der zentralen Frauenfigur widmet sich der Maler ausgiebig, um dieser eine detaillierte Flechtfrisur mit Lorbeerkranz zu verleihen. Diese gesonderte Behandlung lässt darauf schließen, dass es sich bei dieser Person um die zukünftige Ehefrau Moses‘, Zippora, handelt. Eine ähnliche, über einen Brunnen gebeugte Figur zeigt Carlone in seinem Werk *Rebekka und Elieser am Brunnen* (Abb. 208). Auch stilistisch ähneln sich die beiden Gemälde, sodass eine Datierung für den *Mose am Brunne von Midian* in die späten vierziger oder frühen fünfziger Jahre zu vermuten ist. Die Voluminösität der Ganzkörperfiguren und deren klassisch gestaltete Gewänder deuten ebenfalls auf jene mittlere Schaffensphase des Künstlers hin. Das Ölgemälde gelangte durch die Schenkung Vincenzo Maria Mossi di Moranos aus Casale Monferato im Jahr 1828 in die Sammlung der Accademia

Albertina in Turin.[807] Aufgrund der sorgfältig ausgearbeiteten Tiermotive war das Bild im Inventar zunächst Il Grechetto zugeschrieben.[808] Griseri[809] beurteilte es als ein der Neapolitanischen Schule zugehöriges Werk, während zuerst Sanguineti[810] die Autorschaft G.B. Carlones erkannte.

Nachdem Moses, während er die Schafe seines Schwiegervaters hütete, in der Flamme des brennenden Dornbuschs Gott erschienen war und ihm aufgetragen hatte, das Volk Israel aus Ägypten und in das Heilige Land zu führen und der Pharao verweigerte, die Hebräer ziehen zu lassen, entsandte Gott elf Plagen über Ägypten. Mit der letzten Bestrafung, welche die Tötung der erstgeborenen Jungen Ägyptens vorsah, willigte der König schließlich ein und Moses brach nach dem Pessach mit seinem Volk auf (2Mose3-13,16). Ihr Weg führte durch die Wüste zum Roten Meer, wo sie, auf Geheiß Gottes, ihr Lager aufschlugen. Die dramatische Szene der sich daran anschließenden Flucht der Israeliten vor dem Pharao und seinen Truppen, die diesen gefolgt waren, um sie zu bezwingen, verbildlicht Carlone in seinem Gemälde *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*[811] (Abb. 248). Wie Gott ihm befohlen hatte hob Moses seinen Stab und hielt seine Hand über das Meer, sodass sich das Wasser teilte und das israelitische Volk trockenen Fußes das Rote Meer überqueren konnte. Als am Morgen die vorgerückten Streitwagen des Pharaos es den Hebräern gleichtun wollten, wiederholte Moses seine Geste und das Meer brach über den Feinden zusammen und begrub diese (2Mose14).

In einer mustergültigen Komposition vereint Carlone die verschiedenen Ereignisse der Episode und demonstriert seine Meisterschaft in der Bilderzählung. Das motivreiche Gemälde wird von der zentralen Figur des Moses dominiert, dessen monumentaler Körper im klassischen Kontrapost, frontal zum Betrachter positioniert ist, während seine ausgestreckten Arme zur linken Seite zeigen und sein Blick gen Himmel zur rechten oberen Bildhälfte gerichtet ist. Moses ist, seiner Präfiguration Christi gemäß, in blauer Tunika und rotem Umhang dargestellt. Seine wehenden Gewänder tragen zur Bewegtheit des Dargestellten bei. Er trägt graues Haar und einen langen weißen Bart.

[807] Repetto, M., Karteikarte des Ministeriums , Nr. 01/00210189, Sanguineti, Daniele.
[808] Bollea, L.C., *La donazione Mossi di Morano alla Regia Accademia Albertina*, in: „Bollettino Storico Bibliografico Subalpino“,III (1932), S. 307.
[809] Griseri, Anna, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in: „Bollettino d'Arte“, I (1958), S. 87, Anm. 13.
[810] Sanguineti, Daniele, *Le collezioni dell'Accademia Albertina. Maestri Genovesi*, Genua 2004, S. 26-29.
[811] Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung, publiziert in: Gavazza, in: Dies./Lamera/Magnani 1990, S. 86.

Eine angedeutet Aureole um Moses‘ Haupt und dessen entrückter Blick erinnern an die vom Maler verbildlichten Heiligenekstasen. Moses‘ linker Arm bildet in Verlängerung des weisenden Gestus einer weiter links auf einem Felsen am Ufer sitzenden Repoussoirfigur eine Diagonale, die von der linken unteren zur rechten oberen Bildecke führt und das Gemälde in zwei Hälften teilt. Auf der rechten Seite zeigt Carlone das gerettete Volk Israels, das in seinem Zug auf eine Anhöhe in der rechten oberen Ecke des Bildes von Reitern in antiker Rüstung oder orientalischer Tracht begleitet wird. Während die Personen in der rechten unteren Ecke noch im Begriff sind, ihr Hab und Gut sowie ihre Herden vor den Fluten zu sichern, pilgert der Kopf des Menschenzuges bereits in Richtung des angedeuteten Sinai. Am linken Bildrand stillt eine am Boden sitzende Mutter ihr Neugeborenes, während ein Knecht vor ihr eine Truhe neben einen Korb und einen Krug stellt, zu deren Linken ein Hund sitzt, dessen Blick zum Betrachter Dankbarkeit offenbart. Moses‘ behutsame Geste, die er mit seinem Stab ausführt, kontrastiert mit dem infernalen Motiv der linken Bildhälfte, in welchem Carlone das im zweiten Buch Mose (14,4) erwähnte Anliegen Gottes, den Ägyptern seine Macht zu präsentieren, verbildlicht. Die an die flämischen Darstellungen von Seestürmen erinnernde Illustration der von den Fluten begrabenen Streitkräfte des Pharaos konzipiert Carlone als eine sich zum linken Bildrand aufbäumende, gigantische Welle, in deren Wogen die einzelnen Opfer zu erkennen sind, wie sie vergeblich um Hilfe bitten, während einige der geretteten Israeliten ihre Rolle als Augenzeugen des tödlichen Schicksals der Ägypter genießen dürfen. Die Waffen der Ägypter, welche die weltliche Herrschaft repräsentieren, sind gegen die Hand Gottes, die sich schützend über das unbewaffnete Volk der Israeliten legt, machtlos. In der oberen Mitte der Meeres erscheint der den göttlichen Kräften ausgelieferte, leblose Körper des Pharaos in goldener Rüstung und Strahlenkrone, der von der Wucht aus seinem Streitwagen gerissen wird, während zu seiner Linken sein Ross verloren in Richtung der Spitze der Sturzwelle schwimmt. Die Ausweglosigkeit der feindlichen Aktionen versinnbildlicht der Maler mittels einer gleichnishaften Lichtführung. Das gleißende Licht, das von oben links ins Bild einstrahlt, versinnbildlicht die Härte, mit welcher Gott seine Untergebenen erhellt und deren Widersacher bestraft. In einem ingeniösen Kunstgriff lässt Carlone die von der Flut erfassten Ägypter von der Bildmitte zum linken Rand hin graduell farblich mit den silbrigen Fluten verschmelzen. Auch das Verblassen der gegnerischen Fahnen symbolisiert den Sieg des auserwählten Volkes. Die eindringlich zum Betrachter blickenden Schafe, die sich am Ufer scharen, deuten auf die moralische

Aussage des Bildes, die Belohnung für die Gottergebenheit. Die barocke, vielfigurige Komposition sowie die dekorativen Elemente am vorderen Bildrand veranlassen, das Gemälde in die ersten Jahre der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren, wie es bereits Gavazza[812] vorgeschlagen hat. Die Struktur des Bildes mit einer seitlichen Anhöhe und einer auf der entgegengesetzten Seite ansteigenden Welle entnimmt Carlone einer Version Cornelis de Waels[813]. Eine ähnliche Nahsicht und vergleichbare flämische Genremotive im Bildvordergrund zeigte bereits Maarten Pepyn[814] (1575-1643), der ebenfalls eine diagonale Zweiteilung zur Gestaltung der Komposition nutzte. Einen interessanten Gedanken bildet Magnanis Vergleich von Carlones Gemälde *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres* mit der inventionsreichen Malerei Giovanni Benedetto Castigliones. Magnani nach steht der erzählende Stil Carlones weit hinter den neuartigen Konzepten Castigliones zur Integrierung biblischer Szenen ins Stillleben nach niederländischem Modell. Die kryptische Bildsprache Castigliones, so Magnani, vereinfache Carlone bis zu dem Punkt, dass die Stillleben nahezu rein schmückendem Beiwerk glichen.[815]

Die Ausstattung eines Palastes in Alessandria kann Aufschluss über die einstige Zusammenstellung der alttestamentlichen Gemälde innerhalb des ikonographischen Apparates einer barocken Residenz geben. Die Supraporten im Palazzo Cuttica di Cassine wiederholen einige Themen der in diesem Kapitel besprochenen Gemälde G.B. Carlones. Die an einen später hinzugefügten Holzrahmen angepassten Ölgemälde[816] sind die Früchte einer Zusammenarbeit des Malers mit einem seiner Werkstattschüler. Es scheint, als bilde die ikonographische Ausstattung die Replik des Bildprogrammes eines Genueser Palasts. Demnach könnte die Sammlung im Palazzo Cuttica vielsagend für die einstige Konstellation der zuvor besprochenen Galeriegemälde Carlones sein. Zu dieser zählen: *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres* (Abb. 698), eine *Mannalese* (Abb. 699), die oben beschriebene Szene *Rahel versteckt die Götterbilder vor ihrem Vater Laban* (Abb. 700), ein *Urteil Salomos* (Abb. 701), ein Gemälde zum Thema *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 702) sowie eine *Abigail vor David* (Abb. 703) und die mythologischen Sujets *Apollo auf dem Sonnenwagen* (*Helios*, Abb. 704),

[812] Gavazza in: Dies./Lamera/Magnani 1990, S. 442, Anm. 71.
[813] *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*, ca. 1630-35, Öl auf Leinwand, 75 x 121,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Gemäldegalerie 1736.
[814] *Der Zug durch das Rote Meer*, ca. 1626, Öl auf Leinwand, 169 x 242,5 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
[815] Magnani in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 272.
[816] Spantigati, Carla Enrica, Katalogbeitrag Nr. 10, in: Dies./Astrua, Paola/Bava, Anna Maria, Maestri Genovesi in Piemonte, Aust.-Kat., Turin, Galleria Sabauda 26.05-10.10.2004, Turin u.a. 2004, S. 96.

Eos (*Aurora*, Abb. 705) und *Selene* (*Luna*, Abb. 706) [817]. Weiterhin bestätigt der Zyklus kleinformatiger Bildfelder die Sammler-Ästhetik, die die Patrizier der Republik in das Genueser Oltregiogo, bzw. bis ins Piemont hineintrugen. Orlandos[818] Hypothese zu den Variationen der Themen *Der Sturz des Simon Magus* und *Die Kreuzigung Petri* (Abb. 399), die in Zusammenhang mit den Fresken in San Siro stehen, könnte von Belang für die Erklärung der verschiedenen Versionen der alttestamentlichen Themen sein, die für den Palazzo Cuttica in Alessandria entstanden. Demnach könnten Letztere, wie Orlando es für die von ihr besprochenen Werke vermutet, als Erinnerung an die Originale in einer anderen Residenz der Adelsfamilie – vermutlich in Genua – geschaffen worden sein.

In der *Mannalese* (Abb. 699) findet sich die identische, für das in der privaten Sammlung in Novi Ligure befindliche Gemälde (Abb. 248) entwickelte Figur des Moses. Die Weiterführung dieses Motivs wird auch in einer zweiten Variation des Themas der Durchquerung des Roten Meeres[819] (Abb. 496), die derselben Kollaboration von Meister und Werkstattmitarbeiter zuzuschreiben ist, bestätigt. In dieser Ölkomposition ist die Intervention G.B. Carlones im Figurenpersonal jedoch deutlicher zu erkennen, während das Stillleben am linken unteren Bildrand und das Gesicht des kleinen blonden Knaben, der erschreckt durch die Zeugenschaft der Szene im linken Bildhintergrund zu seiner Mutter in der vorderen rechten Ecke eilt, von der Hand des Werkstattmitarbeiters zu sein scheint. Das Motiv wird in der *Mannalese* des Palazzo Cuttica (Abb. 699) aufgegriffen. Das im Katalog der Fondazione Zeri dokumentierte Ölgemälde (Abb. 496) verfügt über eine Weiterentwicklung der Idee des auf den Berg schreitenden Menschenzugs im rechten oberen Bildfeld, in dem die Figuren gleichnishaft mit dem Himmel verschmelzen, während ihre Feinde von den Fluten verschlungen werden. Das Sujet richtet sich in dieser Variante nach der Beschreibung Flavius Josephus (*Jüdische Altertümer*, 2,16,3), nach welcher die Bestrafung der Ägypter durch Gott von Sturm und Regen begleitet wurde. Die beiden einander zugewandten Personen hinter Moses sind aufgrund ihrer Nähe zur Hauptfigur als Aaron und Josua zu deuten. Die Dynamik der Darstellung und die Expressivität des

[817] Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.
[818] Orlando 2010, S. 78.
[819] G.B. Carlone und Werkstatt, *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*, ca. 1670, Öl auf Leinwand, private Sammlung; Zuschreibung an G.B. Carlone durch Federico Zeri, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, Inv. Nr. 119346.

Protagonisten Moses, der mit angewinkeltem Bein illusionistisch den Betrachterraum zu betreten scheint, bezeugen die Autorschaft G.B. Carlones.

Den auf die Szene folgenden Liebesbeweis Gottes zu seinen Untertanen zeigen Carlone und sein Lehrling in der *Mannalese* (Abb. 699). Dieses Thema verbildlichte der Meister auch in einem Fresko der Klosterkirche San Sebastiano in Genua (siehe Kap. 3.1.1., Abb. 694). Als Moses die Israeliten durch die Wüste Sinai führte und sie an Hunger litten, verloren sie erneut ihren Glauben an Gott. Sie beschwerten sich bei Moses und seinem Bruder Aaron und warfen ihnen vor, sie ins Verderben geführt zu haben. Gottes Gabe, die neben einem abendlichen Wachtelschwarm einen morgendlichen Regen aus Honigbroten vom Himmel, dem Manna, vorsah, war mit strengen Anweisungen zur Lese und der Regelung der Wochentage verbunden. So erhielt das Volk am Tag vor dem Sabbat, den sie in ihren Zelten verbringen sollten, die doppelte Tagesration. Die Israeliten taten sich zu Beginn schwer mit der Einhaltung dieses Gebots, das später zu ihrer festen Tradition wurde (2Mose16). Zur Betonung der typologischen Entsprechung von Mannalese und Brotwundern Jesu und der Eucharistiefeier besteht Carlone auf der Abbildung der Sammlung des Manna und verzichtet stattdessen auf die Darstellung des Wachtelschwarms.

Ähnlich der Komposition Poussins[820], aber in stärkerer Nahsicht, zeigen Carlone und sein Schüler die Israeliten in einer kargen Landschaft, die von erdigen Tönen dominiert wird. Während einige Personen damit beschäftigt sind, die Brotlaibe, die lediglich imaginär angedeutet sind, in Körben zu verstauen, sind andere schon im Begriff, das Gesammelte fortzutragen. Zur Versinnbildlichung des Gebots der Nächstenliebe präsentiert Carlones Schüler zur Linken des Mose das Motiv einer jungen Frau, die einer Alten Wasser reicht. Dieses darf als Umwandlung eines Details aus der Version Poussins, das eine Tochter zeigt, die ihre gebrechliche Mutter stillt, verstanden werden. In der linken vorderen Ecke ist ein kleiner Knabe abgebildet, der sich an den Arm seiner Mutter schmiegt. Wie oben erwähnt, ähnelt diese Figur dem Kind in Carlones zweiter Bearbeitung des Zugs durch das Rote Meer. Weiterhin erinnert die Pose des Jungen an jene, die Carlone den kleinen Moses im Gemälde *Moses tritt auf die Krone des Pharaos* (Abb. 139) ausführen lässt. Zur Rechten der Mutter-Kind-Gruppe hat sich ein Bube auf den Boden geworfen und zeigt in seinem hastigen Verschlingen des Brotes die prekäre Lage des hungernden Volkes in der Wüste. Das Bild erinnert zugleich an die negativ

[820] Nicolas Poussin, *Mannalese*, 1637-39, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm, Paris, Musée du Louvre.

behafteten Motive von Bauern, die in der niederländischen Genremalerei zur Personifikation der Völlerei eingesetzt wurden. Insofern kann es als Kritik des Ungehorsams gegenüber der Anweisungen Gottes interpretiert werden. Weiter rechts ist der bereits betagte Moses – wie in den Versionen des Themas *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres* – am vorderen Bildrand positioniert und führt dieselbe Beschwörungsgeste aus, während in der linken Bildhälfte bereits die Konsequenz seiner übernatürlichen Tat dargestellt ist. Sein Blick, der zu den Stammesältesten gerichtet ist, offenbart eine Strenge, die der anfänglichen Ungläubigkeit seines Volkes geschuldet ist. Der Werkstattmitarbeiter zeigt nach dem Vorbild seines Meisters G.B. Carlone, in der zweiten Version der *Mannalese* (Abb. 699) Moses als charismatischen bärtigen Patriarchen mit den auf die fälschliche Lesart der Bibel[821] zurückgehenden, hörnerförmigen Lichtstrahlen. Ähnlich der Figur eines Ölgemäldes Guido Renis[822] rafft er den Saum seines Umhangs. Anders als in Carlones Gemälde ist Moses im Gemälde in Alessandria in gelb-blauem Gewand dargestellt. Den Kontrast zum leuchtenden Rot verarbeitet der Schüler stattdessen in der Draperie der Repoussoirfigur am rechten Bildrand. Gemäß der biblischen Textvorlage wählen die Künstler, die Szene in das Licht einer Morgendämmerung zu tauchen, was in der Manier Tintorettos[823] geschieht.

Die Ungläubigkeit der Israeliten bestätigt sich erneut, als diese aufgrund des Wassermangels nach mehrtägiger Reise gegen Moses und den Herrn „murren“. Die auf dem Gebirge des Sinai stattfindende Episode ist ein weiteres Beispiel für das Ringen der Juden mit Gott, für die zahlreichen Proben, die das Volk Jahwe und Moses auferlegen sowie für die vielen Beweise, deren es bedarf, sich von der Herrlichkeit des Allmächtigen zu überzeugen. Gott befahl Moses, vor den Stammesältesten mit seinem Stab an das Gestein des Heiligen Berges Horeb zu schlagen. Als dieser die Anweisung seines Herrn befolgte, floss Wasser aus dem Felsen und es ward eine Trinkquelle für das Volk Israel geschaffen. Zur Erinnerung an die Zweifel der Israeliten nannte Moses den Ort des Geschehens „Massa und Meriba“, „Probe und Streit“ (2Mose17,1-7). Das Quellwunder entspricht der neutestamentlichen Eucharistie: Das rettende Wasser symbolisiert wie der Wein das Blut Christi.[824] Die immerwährende Liebe Gottes für das

[821] Poeschel 2011, S. 61.
[822] Guido Reni, *Mannalese*, 1614-15, Öl auf Leinwand, 280 x 170 cm, Ravenna, Kathedrale.
[823] Jacopo Robusti, gen. Tintoretto (1518-1594), *Die Juden in der Wüste*, ca. 1593, Öl auf Leinwand, 377 x 576 cm, Venedig, San Giorgio Maggiore.
[824] Poeschel 2011, S. 67.

auserwählte, aber Zeugnissen bedürftige Volk gleicht dem Opfer Gottes, der den Menschen im Neuen Testament seinen Sohn darbringt.

Die alttestamentliche Szene *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* verbildlicht der Maler wenigstens viermal. Eine erste Version schuf Carlone im Gewölbe des linken Seitenschiffes der Santissima Annunziata del Vastato. Die Invention der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Arbeit scheint wie jene aller weiteren Gewölbefresken der Kirche, in keiner Vorstudie in Öl verewigt zu sein. Das in einer privaten Sammlung befindlichen Ölgemälde[825] (Abb. 534) steht hingegen dem einstigen Fresko *Die Mannalese* der Kirche S. Sebastiano (Abb. 694) nah. Eine Version in Öl, die im Palazzo Peloso in Genua als Supraporte diente, erwähnt Alizeri[826] und identifiziert sie als Bozzetto für ein gleichnamiges Fresko G.B. Carlones in der Kirche S. Sebastiano. Zur akademischen Strukturierung des Bildes wählt Carlone in der Version in Öl erneut eine diagonale Komposition. Die Erweiterung der Szene, die außer der Abbildung der Ältesten der Israeliten die Darstellung weiterer Angehöriger des Volkes vorsieht, ermöglicht Carlone das Präsentieren variantenreicher Posen. Aus diversen Gefäßen trinkende Figuren bilden eine vom rechten unteren zum linken oberen Bildrand aufsteigende Diagonale. Der Bildaufbau wird weiterhin von Konvexen und Konkaven bestimmt, die aus eben jenem verschiedengradig gebeugten Bildpersonal resultieren. Die querverlaufende Linie gründet auf einer knienden alten Frau, auf deren verschleiertes Haupt eine weibliche Figur, deren Körper einer antiken Statue gleicht, eine goldene Karaffe positioniert. Die zur Linken, ebenfalls im Profil gezeigte, männliche Person mittleren Alters im hellgrünen Gewand eilt mit hochgestreckten Armen der Quelle entgegen. Carlone zitiert in diesem Motiv der scheinbar dem Rücken der Frau entspringenden Gestalt die janusartige Figurengruppe, die der ruhige Jesus und der in Panik in die entgegengesetzte Richtung fliehende Johannes in Caravaggios Gemälde *Die Gefangennahme Christi*[827] formen.

In Carlones Arbeit trägt diese Figur porträthafte Züge. Zu ihrer Linken und unmittelbar hinter Moses erscheint in gelbem Mantel Aaron, dessen Blick zur Wundertat Moses‘

[825] Um 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, private Sammlung, Provenienz: Turin, Galleria Giamblanco.
[826] Alizeri dokumentiert eine Version des *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, die im 19. Jahrhundert im Palazzo Francesco Pelosos als Pendant zu einer *Familie Jakobs* Carlones als Supraporte diente: Alizeri 1847, Bd. I, S. 128: „[…] Due sopraporta di G.B. Carlone, cioè la famiglia di Giacobbe e Mosè che trae acqua dalla rupe. Questo ultimo è modello dell’affresco da lui eseguito in S. Sebastiano […].“
[827] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Die Gefangennahme Christi*, 1602, Öl auf Leinwand, 134 x 170 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

führt. Abermals wiederholt in Carlones Komposition die Bewegungsrichtung der Protagonisten die Dynamik des Stabs des Moses. Auch die Vegetation im Bildhintergrund beugt sich diesem von der göttlichen Energie getriebenem Sog. Zur Versinnbildlichung des Kontrasts zwischen der Divinität Moses' und der Erbärmlichkeit der Menschheit setzt Carlone der stoischen Haltung des Auserwählten in erhabener Wendung die sich dramatisch krümmenden Körper der weiteren Stammesangehörigen entgegen. Die durch Moses übermittelte Herrlichkeit Gottes offenbart sich in der zarten Berührung des Felsen mit dem Stock. Sie genügt, um die Quelle entstehen und den Wasserstrahl, der sich bogenförmig über die Bedürftigen ergießt, zu einem Fluss werden zu lassen. Den Durst der Israeliten veranschaulicht die kühn gebeugte Figur in der linken unteren Bildecke, deren Pose und Bekleidung Carlone der Gestalt eines Knechts in Caravaggios *Kreuzigung Petri*[828] entnimmt.

In Carlones Bild spiegelt ein schwarz-weiß gescheckter Hund die gebückte Haltung wider und erinnert an die treue Befolgung des Bundes, den die Israeliten mit Gott eingehen. Das Trinken des heiligen Wassers verweist zudem auf die neutestamentliche Vereinigung mit dem Herrn, die christliche Eucharistie. Der Einfluss Guido Renis beschränkt sich in Carlones Werk nicht wie in der Mannalese auf die Figur des Moses. Auch die klassische Gestaltung der antiken Gewänder in grobem Faltenwurf und deren Kontrast zum weichen Inkarnat der Figuren, die wohl proportioniert und harmonisch angeordnet sind, weisen auf Carlones intensives Studium der Kunst Renis hin. Zudem erinnern die dominanten Lokalfarben an die Werke des Bolognesers. Zur Verbildlichung mannigfaltiger, akademischer Posen nutzt auch Poussin[829] das Thema. Carlone gestaltet die alttestamentliche Szene in derselben Art wie er die Heiligenwunder handhabt. So zeigt die Komposition deutliche Ähnlichkeit zu seinem Ölgemälde *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta*, das er für die Kirche der Santissima Annunziata del Vastato in Genua erschuf (Abb. 467). Wie im biblischen Text wird in Carlones Komposition dem Motiv der erhobenen Hand Mose eine zentrale Stellung zuteil. Auch in der nachfolgenden Episode des Krieges gegen Amalek (2Mose17,8-16) ist sie das göttliche Medium und die „Wunderwaffe" Moses'. Die einst in der Galleria Giamblanco befindliche Version scheint einem Zyklus oder einem Gemäldependant zugeordnet zu sein, wie es der Fall im Werk einer privaten Sammlung

[828] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Kreuzigung Petri*, um 1604, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.
[829] Nicolas Poussin, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, 1633-1635, Öl auf Leinwand, 97 x 133 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

in Novi Ligure *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres* (Abb. 248) ist, das zusammen mit der Leinwand *Moses bestraft die Anbeter des Goldenen Kalbes*[830] (Abb. 247) entstand. Die Bestrafung der Anbeter thematisiert die Missachtung der Gebote, die Gott Moses zur Führung des Volkes und der Organisation des Staates übermitteln ließ und führt die fatalen Folgen dieses Eidbruchs vor Augen. Als Moses erneut den Berg Sinai bestieg, um die Gesetzestafeln in Empfang zu nehmen, hatten die im Tal zurückgeblieben Israeliten abermals den Glauben an Mose und den Herrn verloren. Sie brachen den Bund, den sie zuvor mit Gott eingegangen waren, als sie Aaron auftrugen, ihnen neue Götter zu kreieren. Moses‘ Bruder ließ alle goldenen Ohrringe einsammeln und formte sie zu einem Kalb, welches das Volk als Götze anbetete und feierte und welchem sie Opfergaben darbrachten (2Mose32,1-6). Carlones Gemälde zeigt die Rückkehr Moses‘ zum Volk und dessen Bestrafung. Als Moses Zeuge des Frevels der Israeliten wurde, zerbrach er die beiden Gesetzestafeln, zerstörte den goldenen Götzen, streute deren Überreste über das Wasser und ließ es die Sündigen trinken. Auf Moses‘ Frage, wer dem Herrn treu sei, versammelten sich die Söhne Levis vor ihm. Ihnen trug Moses auf, die dreitausend Götzenanbeter zu töten (2Mose32,15-29). Die Aushändigung der Gesetzestafeln an Moses verweist typologisch auf die Überantwortung der Gesetze Christi an Petrus (*traditio legis*).[831] Das Exemplifizieren der Konsequenzen des Nichteinhaltens der Gebote ist dem moralisierenden Bildapparat des Genueser Palasts zugehörig. Dem Thema wird innerhalb der Ikonographie in Genua wie in Alessandria die Aufgabe zuteil, die Strafe für die Ignoranz religiöser wie politischer Gesetze zu veranschaulichen. Demgemäß vermischen sich weltlicher und himmlischer Ordnungen zugehörige Motive im Gemälde, das Carlone als historische Schlachtenszene gestaltet.

Der Bildaufbau ist als Spiegelung jenes des Gemäldependants konzipiert und gründet in einer die Darstellung dominierenden, von der oberen linken zur unteren rechten Ecke führenden Diagonale, die aus der keilförmig abfallenden horizontalen Schichtung der Figuren am vorderen Bildrand resultiert. Moses, erneut in blauer Tunika und wehendem, rotem Mantel sowie den hörnerförmigen Lichtstrahlen auf dem Haupt und in zentraler Positionierung im Vordergrund, gibt mit dem Zeigegestus eines Feldherrn den Befehl zur Tötung der Ungehorsamen und Abtrünnigen. Alle weiteren Personen im

[830] Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung, publiziert in: Gavazza, in: Dies./Lamera/Magnani 1990, S. 86.
[831] Poeschel 2011, S. 68.

Bild folgen seiner gegebenen Richtung und stürmen zum rechten Bildrand und über diesen hinaus. Zur Linken Mose verbildlicht Carlone die Söhne Levis, die er verschiedene Trachten tragen lässt. Eine säbelzückende Repoussoirfigur in Rückenansicht präsentiert das reiche Brokatmuster des roten orientalischen Gewandes, während hinter Moses ein weiterer Sohn Levis, im Profil gezeigt, als römischer Soldat gekleidet ist. Über dessen Helm führt eine eiserne Säule zur Statue des Goldenen Kalbes dessen Beine in Untersicht zu erkennen sind.

Ungleich der Textquelle, ist der Götze in Carlones Komposition noch intakt. Im rechten Bildhintergrund zeigt der Maler das Zeltlager des zuvor vereinten Volkes der Israeliten, vor welchem das grausame Geschehen bereits stattfindet. Aus der aufgebrachten Menschenmasse stechen einige brachial anmutende Details hervor. Der Maler präsentiert an dieser Stelle verschiedene Stadien der Hinrichtung mit dem Säbel. Während Moses Soldaten in einigen Bildteilen noch im Begriff sind, den Ungläubigen nachzutrachten, durchdringen einige ihrer Schwerter bereits ihre Opfer und es liegen Leichen schon am Boden. Die Spaltung der Israeliten wird in der Teilung des Bildpersonals in einen linken Vordergrund und einen rechten Hintergrund ersichtlich. Die einzige Ausnahme bildet die caravaggeske Figur des als Knecht gekleideten, schwarzhaarigen Jünglings am linken Rand des Bildes, der mit emporgestreckten Armen und weit geöffnetem Mund vor den Schwertern der Nachkommen Levis flieht. Weiterhin ist eine Separierung der Bevölkerung durch den Kontrast zwischen den leuchtenden Gewandfarben der Söhne Levis und der verwaschenen Töne des Bildhintergrunds, in welchem die flüchtenden Verräter zum rechten Bildrand hin zu einer silbrig-grauen und damit farblich die Götzensäule widerspiegelnden Masse mutiert, erkennbar. Im Fall der horizontalen Gegenüberstellung der zueinander gehörenden Gemälde – wie es, der Struktur der Kompositionen nach zu urteilen, vom Maler gedacht war – verschmelzen die Anbeter des Goldenen Kalbes als Gegner des von Gott erwählten Volkes der Söhne Levis mit der ertrinkenden Menschenmenge der Ägypter. Eine vergleichbare Landschaftsdarstellung mit gelben und roten Zelten und einer ähnlichen, hohen Säule zeigt Frans Francken der Jüngere (1581-1642) in seinem Ölgemälde *Die Anbetung des Goldenen Kalbes*[832].

Ein weiteres Modell einer starken Herrschaft personifiziert die historische Persönlichkeit und biblische Gestalt David. Das Thema *David mit dem Haupt*

[832] Ca. 1630-1635, Öl auf Leinwand, 56,8 x 86,3 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum.

Goliaths[833] (Abb. 491) nutzt Carlone zur Darstellung kontrastierender Motive. Der von Samuel zum künftigen König gesalbte David war im Dienste des von Gott verworfenen Saul und spielte ihm die Leier, um den bösen Geist von ihm weichen zulassen (1Samuel16), als die Philister das Land bedrohten und Davids drei ältere Brüder Soldaten des Königs Saul wurden. David, der des Öfteren zu seinem Vater zurückkehrte (1 Samuel17), um dessen Schafe zu hüten, wurde von diesem mit Proviant ausgestattet und zu seinen Brüdern auf das Schlachtfeld geschickt. Dort erfuhr er von dem Philisterriesen Goliath, der seit vierzig Tagen die Israeliten verspottete und zugleich vergeblich nach einem Gegner rief, der gegen ihn kämpfen sollte. Durch seinen Verweis auf sein Gottvertrauen überzeugte David Saul, ihn gegen Goliath kämpfen zu lassen. Davids hierauf folgende Entsagung der von Saul überreichten Rüstung ist Zeichen dessen Entscheidung, sein Schicksal gänzlich in die Hände Gottes zu legen. So trifft er auf den Riesen lediglich mit Fundstücken aus der Natur, einem Stock und fünf Steinen, bewaffnet, bezieht sich in seiner Antwort auf den Spott des Philisters auf den Gott Israels und tötet Goliath mit einem einzigen Schleudern eines Steines, mit dem er dessen Stirn trifft. Den Gegner enthauptet er mit dessen Schwert, worauf die Philister fliehen und von den israelitischen und judäischen Truppen verfolgt und besiegt werden.

Carlone zeigt den künftigen König Israels, der im ersten Jahrtausend v. Chr. das Land einte, in schmachtendem Blick gen Himmel, der seine unverbrüchliche Beziehung zu Gott versinnbildlicht. Demgegenüber lässt er das abgeschlagene Haupt des deutlich älteren Goliath zur Erde neigen. Der Beschreibung im ersten Buch Samuel nach, stellt Carlone David als schönen Jüngling mit schulterlangem blonden Haar, feinen Gesichtszügen, sinnlich geöffnetem Mund und vollen Lippen dar, während er das Gesicht Goliaths in hässlicher Zuspitzung erscheinen lässt. David ist als Hirte in einer kurzen Tunika abgebildet. Sein fellbezogener und mit einer langen Feder geschmückter Hut erinnert an seine heldenhafte Bezwingung eines Bären und eines Löwen, die die Schafe des Vaters bedroht hatten, und bildet zudem ein die barocke Bukolik widerspiegelndes Detail. Eine Kordel hält als Gürtel seine Gewänder zusammen, die die linke Hälfte seines Oberkörpers freigibt. Eine zum Rand der Weste entgegengesetzte Diagonale formt eine um seinen Rumpf geschwungene Gürteltasche, die die Steine beherbergt. Der zur Mitte des vorderen Bildrand erscheinende Griff des Schwerts

[833] Um 1670, Öl auf Leinwand, 118 x 94 cm, private Sammlung, Provenienz: Ab 1972 Mailand, Sammlung Algranti, zuerst G.B. Carlone zugeschrieben durch Federico Zeri und Mina Gregori, vgl. Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, Inv. Nr. 119341.

Goliaths deutet an, dass Carlone den Moment, bevor David die Waffen ins Zelt legt und vor der Überbringung des Hauptes an Saul in Jerusalem dargestellt. Mit seinem linken Arm umfasst David den Schopf Goliaths, während seine linke Hand eine darbringende Geste vollzieht. Das abgeschlagene Haupt mit deutlich sichtbarer Wunde auf der Stirnmitte symbolisiert Davids Sieg über das Böse, den dieser mithilfe Gottes errang. Als diesem geweihte Trophäe präsentiert David den Kopf auf einer Mauer, an der auch er lehnt. Die Szene typologisiert Christi Sieg über Satan. Zudem ist der Sohn des Isai von Bethlehem ein Stammvater Jesu und Präfiguration Christi.[834] Der Bildhintergrund ist durch eine scharfe vertikale Zweiteilung durch eine Wand gekennzeichnet, die die rechte Seite einnimmt, während die Vegetation in der linken Hälfte das Terebinthental, den Schauplatz des Kampfes, andeutet. Der Rand der Mauer, auf der das Haupt platziert ist, bildet eine Diagonale, die David formal vom Haupt Goliaths trennt. Carlone nutzt den Bildhintergrund, um dem Rezipienten in kryptischer Bildsprache eine tiefgründige Symbolik zu übermitteln: Im Positionieren Davids vor der Natur verweist der Maler auf dessen Befolgung der Gesetzte Gottes. Das Haupt Goliaths verbindet er hingegen mit der von Menschenhand geschaffenen Architektur und deutet so auf dessen starren und unreflektierten Materialismus im Dienste des Königs und seiner weltlich-diesseitiger Strukturen. Dieses Konzept übernimmt Carlone von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino[835].

In Carlones Gemälde ist die Zweiteilung deutlicher ersichtlich, die Idee zugespitzt. Carlones Verzicht auf eine Darstellung des Haupts Goliaths in Übergröße – in einer frühen Arbeit Carlones zum selben Thema[836] (Abb. 4) ist dieses manieristische Element hingegen noch vorhanden – darf als Beispiel des *naturalismo caravaggesco* gedeutet werden.[837] Der grobflächige Farbauftrag und die kursive Pinselführung verweisen auf Carlones Verbindung zu Gioacchino Assereto. Der leicht schielende Augenaufschlag

[834] Poeschel 2011, S. 79.
[835] *David mit dem Haupt Goliaths*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 120,5 x 102 cm, Tokyo, Kokuritsu Seiyō Bijutsukan.
[836] *David mit dem Haupt Goliaths*, ca. 1620, Öl auf Leinwand, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Sestri Levante, Galleria Rizzi, Inv. 3725; Zugeschrieben durch Castelnovi 1971, S. 141; Gianluca Zanelli (Kat.-Nr. 13, in: Algeri, Giuliana, *Galleria Rizzi. Dipinti e Sculture*, Bd. 2, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al primo Seicento*, Sestri Levante 1998) vergleicht das Gemälde mit den Fresken im Palazzo Ayrolo Negrone (Abb. 228), an dieser Stelle sei es jedoch aufgrund der Ähnlichkeit Davids zum Figurenpersonal Carlones Ölgemäldes in Sassello (Abb. 80) zum Frühwerk gerechnet.
[837] Die Autorschaft Carlones für zwei weitere ihm zugeschriebene Versionen des *David mit dem Haupt Goliaths* (Giovanni Battista Carlone?/Giovanni Andrea De Ferrari?, Öl auf Leinwand, 178,8 x 107,9, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 21. Juli 1972, Versteigerungsnummer 30, als Giovanni Andrea De Ferrari, vgl. Fondazione Zeri, Inv. 119324, Abb. 725; Öl auf Leinwand, Fondazione Zeri, Inv. 60284, Abb. 726), die hingegen durch den Größenunterschied der Protagonisten bestechen, ist zu überprüfen.

des Protagonisten bildet dagegen eine Charakteristik, die die Zuschreibung an G.B. Carlone erlaubt. Dieses expressive Stilmittel lehnt Marangoni, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts schreibt, aufs Schärfste ab: „ […] la sua [Gio. Batta Carlones] cattiva abitudine di stralunare gli occhi di certe figure, mostrandone tutta la sclerotica come se fossero strabiche; difetto che ritroveremo inasprito nella decorazione della Chiesa di San Siro […].“[838] Die Abneigung des Florentiner Kunstgeschichtsschreibers gegenüber den affektreichen Gesichtsausdrücken Carlones Bildpersonals erklärt sich durch eine Bemerkung, die der Kritik vorangeht und in welcher er den Unterschied zwischen den Malweisen der Brüder Giovanni und Giovanni Battista Carlone erklärt. Nach Marangoni ist es eben jene Affektiertheit, welche Gio. Battas Malerei von der Kunst des Bruders trennt. Letztere zieht Marangoni dem Stil Gio. Battas vor und beschreibt sie als „più gentile, più fluido e sobrio di forme, più, quasi diremmo, «fiorentino»“.[839]

Das Gemälde *Abigail vor David*[840] (Abb. 207) repräsentiert die Buntfarbigkeit der Werke Carlones in den späten vierziger und den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Die Farbenpracht des im Museo d’Arte Sacra di Scaria aufbewahrten Kunstwerks wurde 2016 durch eine Restaurierung wiederhergestellt. Das im 19. Jahrhundert in der Sammlung Rosina Barelli Tognolas, der Witwe eines Schweizer Diplomaten in Genua, befindliche Gemälde[841]zierte zuvor den Palast eines Genueser Patriziers. Alizeri sieht das Gemälde im Jahr 1875 noch in Genua, in der Sammlung Luigi Cambiasos in dessen im 16. Jahrhundert von Luca Giustiniano errichtetem Palast.[842] Die Darstellung verbildlicht eine weitere Szene aus dem Leben Davids, wie sie im ersten Buch Samuel (25,1-44) beschrieben ist. Nachdem David vor dem vom bösen Geist besessenen Saul geflohen war, der ihn aus Eifersucht mehrmals zu töten versucht hatte und sie sich schließlich in einer Höhle des En-Gedi Gebirges versöhnt hatten, zog David mit dem Segen Sauls weiter. Als Samuel starb, erwies David diesem die letzte Ehre in Rama, dann brach er mit seinen Männern erneut auf und erreichte die Steppe Paran. Dort ließ David sein Gefolge Proviant vom reichen Kalebiter Nabal erbitten, der sie mit Schimpf davonjagte. Als seine kluge Frau Abigail hiervon erfuhr, ließ sie ihre Esel schwer mit Lebensmitteln beladen und zog zu David. Durch ihre gute Tat, der weise Worte an

[838] Marangoni 1925, S. 5.
[839] Ibid., S. 4.
[840] Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Scaria (Como), Museo d’Arte Sacra di Scaria, Provenienz: Schenkung an die Pfarrei von Rosina Barelli Tognola im 19. Jahrhundert, Restaurierung: 2016; als *Alexander und die Familie des Dareios* publiziert in: Pagano/Galassi 1988, Abb. 161.
[841] Cavadini, Fernando, *Il museo della Valle Intelvi*, in: “Arte Lombarda”, Nr. 2 (1966), S. 256.
[842] Alizeri 1875, S. 591: „[…]Poche tele pendono intorno alle sale […] V’annunzio ad esempio […] G.B. Carlone in una Abigail innanzi a David […].“

David folgten, bewahrte sie diesen davor, einen Racheakt an Nabal zu begehen und Blutschuld auf sich zu laden. Diesen richtete stattdessen Gott, als er ihn in Angst sterben ließ. Hierauf nahm David Abigail zu seiner Frau.

Carlone verbildlicht in seinem Gemälde den Moment, in dem Abigail und David aufeinandertreffen und die kluge Frau Nabals sich vor die Füße des Feldherrn wirft. Der Maler verlagert die alttestamentliche Szene an den vordersten Bildrand. In symmetrischer Komposition positioniert er die Motive frontal zum Betrachter, zu einem festlichen Arrangement. Die zwei stehenden männlichen Figuren schließen das Bild zu den Seitenrändern ab und flankieren die beiden weiblichen, im Zentrum knienden Personen. Abigail, die ihren Diskurs bereits beendet hat, reicht David ihre Gaben mit emporgehobenen Handflächen, gestikulierend dar, während dieser bereits mit friedvollem Gesichtsausdruck gezeigt ist. Seine dankenden Worte bekräftigend, führt er einen sanften Gestus aus, den John Bulwer in der *Chironomia* „Leviter tangit“[843] nennt. Carlones Gemälde weist eine antikisierend moralistische Behandlung des Themas auf, welches hingegen gewöhnlicher Weise zur Darstellung amouröser Motive in Betonung der Liebesgeschichte Davids und Abigails herangezogen wurde. Vor einer Landschaft treffen Abigail mit ihren Dienern und einer Magd in der linken Bildhälfte auf David und seine Gefolgsmänner, die die rechte Seite einnehmen. Während ihre Dienerschaft noch mit dem Entladen der Esel beschäftigt ist, präsentiert Abigail in wehendem, höfischem und modischem Gewand der Zeit bereits ihre Gaben vor einem als antiken Soldaten mit zeitgenössischem, eisernem Helm gekleideten David. Farblich wie inhaltlich kontrastiert der in leuchtendes Azurblau gehüllte Feldherr in elegantem Kontrapost mit der gebeugten Zofe in goldenem Kleid, deren Pose nochmals die oben genannte Komposition Ghidonis sowie Gemälde Caravaggios und Philippe de Champaigne[844] ins Gedächtnis rufen. Noch Giovanni Carlone (1636-1713) wird dieses Motiv in seinem gleichnamigen Fresko in Schlierbach nach der Art G.B. Carlones wiederholen. Giovanni Battista orientiert sich im Bildaufbau seines Gemäldes an Versionen Frans Pourbus‘ des Älteren (1545-1581), Rubens‘ und Theodoor Rombouts[845]. Aus der Tafel

[843] Bulwer, John, *Chirologia. Or the natural Language of the Hand*, Nachdruck d. Ausg. London 1644-48, Whitefish (MT) 2004, S. 95.
[844] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Enthauptung Johannes‘ des Täufers*, 1607/08, Öl auf Leinwand, 361 x 520 cm, La Valletta, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri; Philippe de Champaigne, *Emmausmahl*, Öl auf Leinwand, 217 x 226 cm, Ghent, Museum voor Schone Kunsten.
[845] Frans Pourbus d. Ä., *Abigail vor David*, um 1570/80, Eichenholz, 158 x208 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie 1096; Peter Paul Rubens, ca. 1630, Öl auf Holz, 46,4 x 68 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art; Theodoor Rombouts (1597-1637), Öl auf Leinwand, 280 x 230 cm, Budapest, Szépmuvészeti Múzeum.

des Ersten rührt die seitlich stehende Figur des einen bronzenen Weinkrug tragenden Dieners. In Carlones Bild vereinen sich zudem zahlreiche Zitate aus der caravaggesken Malerei, die er in einen traditionellen, narrativen Kontext zurücksetzt. Die Gaben Abigails nutzt der Maler zur Abbildung eines Prunkstilllebens mit Früchtekorb und Geflügel. Diese Motive finden im biblischen Text keine Erwähnung und wurden von Carlone als Symbole des Reichtums zur Repräsentation zeitgenössischen Luxus' hinzugefügt. Das an die Genueser *abbondanza* anspielende, prachtvolle Stillleben zitiert Motive Caravaggios, Jan Roos' und Bernardo Strozzis: Das illusionistische Bildmittel des unmittelbar an den unteren Bildrand platzierten Früchtekorbs entlehnt Carlone einer Invention Caravaggios. Einzelne Früchte und Blätter stellt Carlone in der Manier Jan Roos dar, während er im drastischen Motiv des toten Schwans ein geachtetes Sujet Strozzis wiedergibt.[846] In der Gestaltung Abigails und ihrer Pose greift Carlone auf die Figur der Heiligen Lucia, die er für sein Altargemälde *Die Heiligen Blasius, Lucia und Apollonia*[847] (Abb. 181-182) entwickelte, zurück.

Wie die Ikonographie Genuas offenbart, wird bei der Preisung der Republik nicht allein die wichtige Rolle der Dogen herausgestellt, sondern auch der hohe Stellenwert der Familie als kleinstem Glied der Gesellschaft erkannt. In Übereinstimmung mit den im Konzil von Trient gesetzten moralischen Richtlinien feiern in Genua zahlreiche Darstellungen von Episoden des Buchs Tobit in Fresken und Galeriebildern die intakte Familie. Die apokryphe Erzählung liefert ein weiteres Beispiel der Belohnung der Frommen durch Gott. Während der Unterdrückung der Israeliten durch die Assyrer im 8. Jahrhundert v. Chr. blieb Tobit, ein Nachkomme aus dem Stamm Naftali, seinem Gott treu. Er begrub verbotenerweise seine ermordeten Stammesbrüder und wurde selbst Opfer der Verfolgung durch die Assyrer. Er erblindete durch Vogelkot, der ihm bei seiner barmherzigen Tat in die Augen fiel. Tobits Frau Hanna verspottete ihn für seine Frömmigkeit, die ihn das Augenlicht gekostet hatte. Tobit aber, der Gott in seinem Herzen trug, bedurfte nicht des Sehvermögens, um jenen zu erkennen, der den meisten Sehenden verborgen blieb. Sein Gebet, er möge ihn zu sich holen, überschnitt sich mit der gleichen Bitte Sarahs aus Ekbatana, die von ihrem Vater und dessen Mägden, des Mordes ihrer sieben Ehemänner bezichtig wurde. Gott erhörte beider Gebet und

[846] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Früchtekorb*, 1595/96, Öl auf Leinwand, 31 x 47 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana; Jan Roos, *Stillleben mit Früchten*, 1625-30, Öl auf Leinwand, 100 x 138 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Pianco, Inv. Nr. PB 2372; Bernardo Strozzi, *Die Köchin*, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 176 x 185 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Inv. Nr. PR 20.
[847] Ca. 1645, Öl auf Leinwand, Borgio Verezzi, Santuario del Buon Consiglio.

entsandte den Erzengel Raffael, sie zu heilen (Tob1-3). Tobit erinnerte sich seines Geldes, das er bei einem Mann namens Gabaël in Medien hinterlegt hatte. Die Entsendung seines Sohnes Tobias nach Medien, um ihn das Ersparte abholen zu lassen, kommt der Übertragung seines geistigen Erbes gleich, das er ihm in Form einer langen Unterweisung mit auf den Weg gibt. In seinen belehrenden Worten finden sich konkrete Anweisungen zur religiösen Lebensführung. Tobit dient daher nicht nur als Modell der Barmherzigkeit, sondern auch als Vaterfigur, die durch das Weitergeben seines Vermächtnisses an seinen Sohn, das Bestehen seines Volkes garantiert.

Stagno[848] erinnert an die Anordnungen, die Tobit seinem Nachkommen in seiner Moralpredigt zur Verwaltung des übertragenen Reichtums gibt und sieht in diesem Detail den wahren Grund für die Beliebtheit des Themas im Finanzzentrum Genua im 17. Jahrhundert. Das Sujet des familiären Erbes lässt dieses Thema für die Genueser Bankiers von Belang sein. Umso wichtiger wird es, als es als der Rechtfertigung des Reichtums dienliches Beispiel erkannt wird. Exemplarisch steht es für die von Gott favorisierte Übertragung eines finanziellen Erbes innerhalb einer dem auserwählten Volk zugehörigen Familie. Weiterhin findet der Adel Genuas in der weisen Rede Tobits ein Exempel der Wohltätigkeit – denn der alte Vater trägt seinem Sohn auf, den Reichtum mit den Bedürftigen zu teilen (Tob4,16) – sowie der barmherzigen Behandlung der Untergebenen (4,14). Die nachfolgende Hochzeit Tobias‘ mit Sarah, mit welcher der Sohn der Forderung Tobits, eine Tochter aus dem Stamm seiner Väter zur Frau zu nehmen (Tob4,12), nachkommt, darf als eines der biblischen Modelle der Genueser Endogamie interpretiert werden. Tobias, der alle Anweisungen seines Vaters befolgt, wird seinerseits zum Urbild des Frommen. Er typologisiert weiterhin in seiner Rolle als Sohn, der seinem Vater das Augenlicht zurückgibt, Christus, der als Emanation Gottes, der Welt das Licht zurückbringt. Der außerordentliche Erfolg, den die apokryphe Geschichte im Genua des 17. Jahrhunderts feierte, äußert sich u.a. in den Verbildlichungen Bernardo Strozzis und Gioacchino Asseretos sowie in der Tatsache, dass sich Carlone nicht weniger als sechsmal dieser Thematik annimmt. In drei der fünf Ölgemälde, die zu diesem Sujet entstehen, nähert sich Carlone so stark an die Kompositionen Giovanni Andrea de Ferraris (1598-1669) und dessen Figurenbehandlung an, dass diese nur schwer unterscheidbar sind.

[848] Stagno 2005, S. 224-225.

Ein zentrales Deckenfresko des nach seinem einstigen Besitzer, dem Adligen Stefano De Mari benannten Palasts zeigt die Szene *Tobias und der Fisch*[849] (Abb. 33-40), die von vier *Sibyllen* umrahmt ist. Das Fresko wurde im 20. Jahrhundert vom Untergrund abgetragen und, in Holz gerahmt, erneut an der Decke befestigt, wobei es einige Farbabsplitterungen erlitt.[850] Carlone verbildlicht in dieser frühen Arbeit die im sechsten Kapitel des Buchs Tobit wie folgt geschilderte Szene: Am ersten Abend seiner Reise nach Ekbatana in Begleitung des von Gott gesandten, aber unerkannten Erzengels Raffael, der sich als arbeitsuchender Israelit Asarja ausgibt, rastet Tobias am Ufer des Tigris. Als er seine Füße im Fluss wäscht, springt ein Fisch hervor und droht ihn zu fressen. Auf Geheiß Raffaels, zieht Tobias das Tier aus dem Wasser, schneidet es auf und entnimmt Galle, Herz und Leber. Es ist der entscheidende Moment der Befolgung der göttlichen Anweisung, den Carlone traditionsgemäß darstellt. Auf Tobias Frage, wofür die Innereien dienten, antwortete der Engel: „Wenn ein Mann oder eine Frau von einem bösen Geist angefallen wird und man lässt das Herz und die Leber in Rauch aufgehen, dann wird der böse Geist die Flucht ergreifen und den Betreffenden nie wieder belästigen“ (Tob6,8). Fischleber und -Herz werden Tobias in der darauffolgenden Bibelepisode verhelfen, den Dämonen, von dem seine zukünftige Frau Sara besessen ist, zu vertreiben, während er mit der Galle seinen Vater Tobit von der Blindheit heilen wird.

Ähnlich der Kompositionen Giovanni Gerolamo Savoldos (1480-1548) und des Florentiners Filippo Tarchianis (1576-1645)[851] zeigt Carlone einen erhöht neben Tobias positionierten Engel vor einer stilisierten Landschaft. Den im biblischen Text erwähnten Hund (Tob6,1) setzt Carlone an den linken Bildrand. Das Momentum der Handlung und die grundlegende Kompositionsidee für das Fresko sind bereits im zugehörigen Bozzetto (Abb. 41-49) enthalten, das im Palazzo Bianco der Musei di Strada Nuova in Genua[852] aufbewahrt wird. Der Vergleich zwischen der Vorstudie und dem Fresko gibt Aufschluss über Carlones Handhabung der verschiedenen Medien. Die beiden etwa zeitgleich entstandenen Werke weisen große stilistische Differenzen auf, die sich nicht allein durch den schlechten Zustand des Freskos und die invasiven Restaurierungen erklären lassen. Die Gegenüberstellung verdeutlicht die divergierenden Auffassungen

[849] Fresko, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca Nr. 5.
[850] Gavazza 1974, S. 353, Anm. 1.
[851] *Tobias und der Fisch*, ca. 1527, Öl auf Leinwand, 96 x 126 cm, Rom, Galleria Borghese; Öl auf Leinwand, 136,5 x 173 cm, Sotheby’s Mailand, 14.06.2011, Versteigerungsnr. 26.
[852] Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

Carlones zu den beiden unterschiedlichen Materialien. Die Motive, die der Maler auf der Leinwand in der Manier des caravaggesken Naturalismus gestaltet hat, haben mit der Übertragung auf den Putz an Plastizität und Lebendigkeit verloren. Die Szene, die Carlone dem Betrachter im Bozzetto in intimer Nahsicht präsentiert, ist im Fresko stark erweitert. Raffel ist stehend gezeigt, während er im Ölgemälde sitzend die Anweisung erteilt. Der auf der Leinwand realistisch gestaltete, am Geschehen teilhabende Hund, ist im Fresko, seiner Lamm-ähnlichen Physiognomie entsprechend, passiv gezeigt. Besonders im Motiv des die Tat gespannt verfolgenden Hundes im Ölgemälde offenbart sich die Emotionalität, mit der Carlone religiösen Inhalten begegnet. Die im Gemälde sorgsam ausgestaltete Landschaft mit einem in der Ferne naturalistisch mit der Hemisphäre verschmelzenden Turm ist im Fresko einer zweidimensionalen Vegetation gewichen. Tobias, der in der Vorstudie im zeitgenössischen Gewand dargestellt ist, trägt im Deckengemälde eine antike weiße Tunika mit rotem Umhang im klassischen Faltenwurf. Seine Beugung über den vor ihm liegenden Fisch, dessen Bauch er mit einem Messer aufgeschlitzt hat, gestaltet Carlone in beiden Versionen annähernd gleich, sodass, trotz der intensiveren Wirkmacht des Motivs in der Variante in Öl, der Einsatz einer Schablone zur Übertragung des Motivs zu vermuten ist.

Im Deckengemälde wird die christologische Deutung der Szene durch die das zentrale Fresko umkränzenden Darstellungen der Sibyllen erleichtert. Die Prophezeiungen, die die Sibyllen konnotieren, verbinden die alttestamentarische Episode mit den Inhalten des neuen Testaments. Wie die Weissagungen der Propheten des Alten Testaments als eindeutige Offenbarung und Prognose für die Ankunft des Messias und seiner kommenden Heilsgeschichte verstanden wurde, so signalisierten andererseits auch die Orakel der antiken Kultur das Heilsversprechen irdischer Erlösung. Episoden des Alten und Neuen Testaments werden typologisch gegenübergestellt: Der Figur des Tobias entspricht, wie oben erwähnt, Christus. Auch der Erzengel Raffael kann in diesem Sinne als der „unerkannt in Emmaus einkehrende Christus“ gedeutet werden. [853] Tatsächlich nimmt Carlones Engel die Pose des Matthäus berufenden Jesus ein und auch der Zeigegestus Raffaels bekundet, dass Carlone Caravaggios *Berufung des Heiligen Matthäus*[854] kannte. Carlones Sibyllen erinnern an die Turban tragenden Prophetinnen Domenico Ghirlandaios und nehmen Guido Renis Kompositionen vorweg. Von den in Laktanz‘ *Göttlichen Unterweisungen* nach ihren Herkunftsorten benannten zehn

[853] Poeschel 2011, S. 99.
[854] 1599-1600, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

Sibyllen, deren Zahl, seit sie als Pendants der Apostel gelten, auf zwölf erweitert wurde[855], zeigt Carlone die vier mit der Menschwerdung Christi in Verbindung gebrachten Prophetinnen, die *Sibylle von Cumae*, die *Persische Sibylle*, die *Delphische Sibylle* und die *Lybische Sibylle*, *Cumana*, *Persia*, *Delphida* und *Libyssa*.

Beispielhaft für die Verbindung der Palastdekorationen mit dem ikonographischen Apparat der Familienkapellen ist in diesem Zusammenhang das einstige Altargemälde *Tobias und der Fisch*[856] (Abb. 22-24) der zerstörten Kirche San Raffaele Arcangelo, das sich heute in der Sakristei der Kirche Nostra Signora delle Vigne befindet.[857] Die Schirmherrschaft über die Kirche San Raffaele Arcangelo hatte sich die oben erwähnte Familie De Mari mit jener der De Nigro di Banchi geteilt. Diese Verbindung resultierte aus der gemeinsamen Herrschaft der beiden Adelsfamilien über das gleichnamige, großflächige, parallel zum Ufer verlaufende Gebiet, in welchem einst auch die Familienkapelle angesiedelt war.[858] Das Altargemälde offenbart wie im Bildaufbau so in der farblichen Ausgestaltung eine enge Verbindung mit dem Fresko im Palazzo De Mari. Zugleich gibt es durch einen die Bildsprache betreffenden Unterschied Aufschluss über Carlones Konzeption von privaten und öffentlichen Werken. Im Fresko bedient sich der Maler einer tendenziell kryptischen Sprache, die dem ikonografischen Verständnis des aristokratischen Betrachters und der Funktion der Dekoration des privaten Raumes, die religiöse Botschaften durch Symbolik übermittelt, angemessen ist. Stattdessen erleichtert er dem breiteren Publikum des vor allem für die Mitglieder der beiden *alberghi* De Mari und De Nigro di Banchi öffentlich zugänglichen Altargemäldes die Interpretation des Dargestellten mittels einer deutlichen Steigerung narrativer Bildmittel. Es handelt sich um eine typisch carloneske Bilderzählung, die keinen Platz für die Imagination des Betrachters lässt. So führt in dieser Komposition der Fingerzeig des Erzengels auf eine zum Hauptgeschehen anachronistische Szene im rechten Bildhintergrund, in der die Eltern des Tobias in monochromer Gestaltung erscheinen, zudem ist ein konkreter Hinweis auf die nachfolgende Heilung des Vaters durch die Fischgalle gegeben, die der junge Tobias in seiner rechten Hand hält.

---

[855] Poeschel 2011, S. 111.
[856] Ca. 1627, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Genua, Nostra Signora delle Vigne, Sakristei, Provenienz: Genua, San Raffaele Arcangelo, wahrscheinlich Hauptaltar.
[857] Ebenda sah es bereits Alizeri im 19. Jahrhundert, vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 344; Ratti widmet der Kirche S. Raffaele nur wenige einführende Zeilen, ohne ihr inneres Erscheinungsbild zu beschreiben, vgl. Ratti 1766, S. 128.
[858] Toncini Cabella 2001, S. 34-35.

Wie das Bozzetto zum Fresko des Palazzo De Mari (Abb. 41-49) ist auch das Ölgemälde *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25-32) der Sammlung des Palazzo Bianco[859] angehörig und ebenfalls in die zweite Hälfte der zwanziger oder frühen dreißiger Jahre zu datieren. Aufgrund der thematischen Verbindung, der ähnlichen Maße und dem identischen Grad an Naturalismus und Stofflichkeit in der Darstellung der Draperien und des organischen Gewebes, wie beispielsweise der Hundefelle oder des menschlichen Augenlieds des Engels, bildet das Gemälde möglicherweise das Pendant zu der erstgenannten Studie. Die beiden Werke hingen höchstwahrscheinlich, trotz der Identifizierung des *Tobias und der Fisch* als Bozzetto, in einem Salon oder der Galerie des Palazzo De Mari selbst, oder einer anderen Residenz. Als Galeriegemälde sind weiterhin drei spätere Versionen in Öl[860] (Abb. 52; 53; 395) konzipiert. Alle vier führen folgenden Abschnitt des Buchs Tobit vor Augen: Von seiner Reise zurückgekehrt, handelt Tobias erneut so, wie Raffael ihm geheißen. Mit der Gallenblase des Fisches streicht er über die erblindeten Augen des Vaters Tobit, dann heilt er mit seinen Fingern die Krankheit. Der genesene Tobit wird rufen: „Ich sehe dich, mein Kind, du Freude meiner Augen“ (Tob 11,13.).

Den Kompositionen Strozzis und Asseretos[861] ähnlich und wie in seinem eigenen Werk *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 218-220; 226), legt Carlone den Fokus auf die Darstellung des Tastsinnes. Den Inventionen Caravaggios nahestehend, setzt Carlone einen Engel, der mit rhetorischer Gestik auf das Geschehen hindeutet und in Richtung des Heils verweist, in einen realen Raum. Die Motive erinnern an die holländischen Fünf-Sinne-Darstellungen und spiegeln die Konzentration auf einen konkreten Moment wider, wie sie in den Arbeiten der Utrechter Caravaggisten zu finden ist. Auch die Gestalt der das Wunder gespannt verfolgenden Hannah ist der caravaggesken Figur der alten Frau entlehnt. Wie in den Versionen zur Episode *Tobias und der Fisch* und den Gemälden *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 227) und

[859] Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926), publiziert in: Griseri 1958, S. 77; Pesenti 1986, S. 144, 215; Middione, in: *Nàpols*…, 1990, S. 131.

[860] Öl auf Leinwand, 133 x 169 cm, Genua, Sammlung Zerbone, publiziert in: Magnani, Lauro, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in: Gavazza, Ezia/ Lamera, Federica /Magnani, Lauro, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, S. 362; Dagnino, Anna, in: *Genova nell'Età Barocca*, S.117-118; Öl auf Leinwand, 104 x 150 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's Amsterdam, 22. Mai 1990, Versteigerungsnr. 125, als Kreis von Serodine, publiziert in: Newcome 1992, Abb. 52.1; Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 109 x 145 cm, Paris, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's London, 9. Dezember 1987, Versteigerungsnr. 273, als Strozzi-Werkstatt, publiziert in: Newcome 1992, Kat. 52.

[861] Vgl. Öl auf Leinwand, Sankt Petersburg, Eremitage; Um 1630, Öl auf Leinwand, 147,5 x 203 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts, Inv. L. 8510.

Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht (Abb. 10-11), führt auch auf diesen Leinwänden ein am unteren Bildrand auf das Geschehen im Zentrum fokussierter, gescheckter Hund den Betrachter zusätzlich ins Bild und zum Wesentlichen der Handlung. Die Komposition, die Physiognomien der Figuren sowie einige Details, wie das Kleid Tobits mit Pelzkragen und das Muster des Teppichs, stimmen in der Version der Sammlung Zerbone (Abb. 52) und jener des Palazzo Bianco (Abb. 25-32) überein und lassen auf eine zeitnahe Entstehung der beiden Werke schließen.[862] Hingegen äußert sich die Weiterentwicklung des Künstlers in dem etwas jüngeren Bild der Sammlung Zerbone im grobflächigen Skizzierstil, der durch eine kursive Pinselführung gekennzeichnet ist, einzelne Partien des Bildes betrifft und in dem sich der Einfluss der Malerei Strozzis und Asseretos manifestiert. Bei letztgenannter Version handelt es sich um einen Ausschnitt des im Palazzo Bianco aufbewahren Bildes, der dem Betrachter in intimer Nahsicht präsentiert wird. Die Tatsache, dass das Gemälde des Palazzo Bianco einst Giovanni Andrea De Ferrari zugeschrieben war[863], verdeutlicht, wie nah G.B. Carlone dessen Mal- und Kunstverständnis stand. Die Autorschaft Carlones, die zuerst Castelnovi[864] erkannte, lässt sich jedoch in der Typologie der Figuren erahnen, die ein festes Bestandteil des Personals des Malers sind. Auch in der charakteristischen Psychologisierung der Gesichter und der feinfühligen Ausgestaltung der Gesten äußert sich die Spezifik des Malers. Die Zartheit der Antlitze erinnert stark an jene De Ferraris und wiederspricht in mancher Hinsicht Carlones oft karikaturesker Betonung der Gesichtszüge – wie es etwa in der ersten Version der Fall ist – während einige Partien im Bild für eine Zuschreibung an Carlone sprechen: Die gebannte Figur der Mutter, die Leuchtkraft der Farben, das Motiv des Hundes.[865] Das Haustier wird nicht wie in der holländischen Genremalerei zur Auflockerung der Darstellung gebraucht, sondern zur Dramatisierung und Blickführung eingesetzt. Es verkörpert die Treue, während der heilenden Akt des Tobias‘ die familiäre Liebe versinnbildlicht und der thronartige Sitz Tobits Stabilität suggeriert. Zur Persuasion des Betrachters trägt die Illustration der Sinne entscheidend bei. Ein besonderer Wert wird auf die haptische Erfahrung gelegt. Carlone greift hierfür alle naturalistischen Bildmittel auf: Raffael stützt sich auf den Tisch, berührt mit der Hand faktisch das Hic et nunc. Noch mehr kennzeichnen ihn in der zweiten Fassung zwei mächtige, farbige Flügel als Erzengel. Er führt zur Errettung

[862] Dagnino, Anna, in: *Genova nell’Età Barocca*, S.117.
[863] Griseri 1958, S. 77.
[864] Castelnovi 1971, S. 162.
[865] Dagnino, Anna, in: *Genova nell’Età Barocca*, S.117.

und deutet mit seiner Geste auf den Weg zu dieser hin. Die Hand wird zum heilenden Instrument und demgemäß zum Objekt der höchsten malerischen Konzentration. Im barocken Zeitalter erfährt die Gestik als „emotionales“ wie „rational argumentatives Element“[866] im Bild einen besonderen Stellenwert, wie ihre Systematisierung in den Manualen, etwa in jener John Bulwers[867], beweist. Die heilende Hand bildet einen Verweis auf den segnenden Gestus und die Rettung der Seele, während die Fischgalle Parallelen zur Hostie, und deren Aufbewahrungsgefäß Ähnlichkeit zum Ziborium aufweisen. Wie Poeschel konstatiert, wurde Raffael nicht zufällig „zum Schutzengel der Kinder, Pilger und Wanderer. Sein Name bedeutet „Medizin Gottes“ und verweist auf seine Heilkraft […].“[868]

Die erdigen Töne im Bildhintergrund beider Versionen unterstützen die reale Erfahrbarkeit des Dargestellten und verweisen erneut auf die inspirative Quelle des Malers, den Caravaggismus. In der weiteren querformatigen, 1990 auf den niederländischen Kunstmarkt gelangten Version (Abb. 53), erweitert Carlone das Bildpersonal zur linken Seite um zwei das Geschehen dokumentierende Randfiguren. Die ihre linke Schulter dem Betrachter preisgebende Repoussoirfigur nimmt die Pose des Engels der ersten Versionen ein und führt dessen hinweisenden Gestus aus, während Raffael näher an Tobias gerückt ist. Er trägt wie das in der oberen rechten Ecke erscheinende Gesicht eines älteren Mannes portraithafte Züge. Die Konstellation der Figuren, die Carlone von der zentralen von Hannah und Raffel flankierten zentralen Vater-Sohn- Gruppe zu den die Bildfläche vertikal in zwei Hälften teilenden Zweiergruppen ändert, deutet bereits die finale Komposition des Gemäldes der Pariser Privatsammlung an (Abb. 395). In dieser ist Tobias‘ Mutter ins Bildzentrum gerückt und nicht mehr, wie zu Beginn, zweidimensional, links neben Tobit, sondern hinter diesem, eine räumliche Tiefe signalisierend, platziert. Die Starrheit der Figuren ist lebendigen Wendungen der Körper gewichen. Dabei stellt der Maler, wie Newcome[869] erkennt, den beiden realistisch gestalteten Eltern Tobias und Raffel, die elegante, akademische Posen einnehmen, gegenüber. Die unterschiedliche Modellierung der Figuren vor schwarzem Hintergrund führt die Vielfältigkeit Carlones vor Augen. Die gefurchten Gesichter Tobits und Hannas konfrontiert der Maler mit der klassischen Schönheit des Tobias und dem ebenso typisierten Engel. Auch die Emotionalität der

[866] Magnani 1990, S. 383.
[867] Bulwer, John, *Chirologia. Or the natural Language of the Hand*, London 1644.
[868] Poeschel 2011, S. 98.
[869] Newcome 1992, S. 119.

betagten Personen hebt sich von der stoischen Ruhe der idealisierten, jugendlichen Charaktere ab. Newcome bemerkt die Ähnlichkeit der letztgenannten, monumental gestalteten Figuren zum Bildpersonal Massimo Stanziones.[870] Den farblichen Kontrast zwischen dem rötlichen Violett, dem Orange-Gelb, und einem gesättigten Marineblau nutzt Carlone in vielen seiner, zur Mitte der vierziger Jahre entstanden Ölgemälde. Die detaillierte Ausarbeitung des Antlitzes Tobits verbindet diese finale Fassung mit Carlones Darstellungen der Apostel (Abb. 466) und seinem Gemälde *Die Opferung Isaaks* (Abb. 393). Newcome verweist auf den Kontrast zwischen dem grob gestalteten, gelben Gewand und den fein strukturierten Gesichtern, der sich im De Young Museum in San Francisco befindlichen *Petrus* (Abb. 465) wiederfindet.[871]

Die Nebeneinanderstellung der vier Versionen Carlones zeigt, wie dieser sich, parallel zu seiner Entfernung von lokalen Bildfindungen und der Kunst des Bruders Giovanni Carlone, der Malerei der Caravaggisten annähert. Die Anpassung geht mit einer zunehmenden Nahsicht auf das zentrale Geschehen und das Motiv der die Augen Tobits heilenden Hand Tobias‘ sowie mit einer stetigen Steigerung des Realismus einher. Demgemäß ist die chronologische Reihenfolge der vier Gemälde wie folgt festzusetzen: Dem Gemälde der Musei di Strada Nuova folgt die der Sammlung Zerbone angehörige Version, die in die dreißiger Jahre anzusiedeln ist und an die sich das in Amsterdam versteigerte Werk anschließt. In der letzten Bearbeitung des Themas, im Pariser Bild, reicht Carlone an das Niveau der Neapolitaner Caravaggisten heran. In Hannahs linker Hand konstatiert Newcome Carlones Studium nach dem lebenden Modell.

Es ist in Betracht zu ziehen, dass sich Carlones zum Themenkomplex der Geschichte Tobias und Tobits angehörigen Werke stilistisch an zwei verschollenen Ölgemälden, *Tobias und der Fisch* und *Tobias heilt seinen Vater Tobit*, anlehnen, die Ratti im Palazzo Alessandro Spinolas in der Strada Nuova sah und Domenico Cresti, Il Passignano, zuschrieb.[872] Alle Gemälde Carlones zur Tobias-Geschichte konzentrieren

[870] Ibid.
[871] Ibid.
[872] Ratti 1766, S. 290: „[…] Andito nella cui volta Giovambatista Carlone ha dipinto il ratto delle Sabine, e vi si trovano alcuni piccoli, ma belli quadri di Goffredo VVaals…Un quadro di Tobia, che restituisce la vista al padre, del Passignani…passando ora al salotto ultimo considerabile ivi troverete […] un bellissimo Quadro della morte di Catone di Gioachino Assereto […] ed altro con l’Angiolo che ordina a Tobia di prendere il pesce, del menzionato Passignano. Non dovete tralasciar da ultimo di vedere sul terrazzo un maestoso gruppo in marmo…rappresentante il rapimento d’Elena; opera dell […] scultor Franzese Pietro Puget.“; Es ist zu überprüfen, ob es sich bei den beiden Werken gar um die beiden Arbeiten Giovanni Battista Carlones, des Schülers Passignanos, handeln könnte. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Carlone, der die Gewölbefresken in eben jenen Sälen für Alessandro Spinola

die Handlung auf die Befolgung der göttlichen Anweisung und preisen den familiären, wie gesellschaftlichen und religiösen Zusammenhalt. Die Episode *Tobias und der Fisch* „betont die Liebe des Sohnes zum Vater, die ihn alle Gefahren der Reise auf sich nehmen lässt", so Poeschel[873]. Carlone verzichtet in dieser auf eine detaillierte Landschaftsdarstellung und hebt stattdessen die Handlung, die Worte Raffaels und die Tat Tobias' hervor, indem er sie abermals an den vorderen Bildrand rückt. Zur Verstärkung des familiären Charakters der Bilder lässt Carlone die Szene der Heilung Tobits durch Tobias, nicht wie in der Bibel geschildert, im Hof des elterlichen Hause, sondern im Inneren, das er entsprechend eines Genueser Interieurs der Zeit gestaltet, stattfinden.[874] Als Modell der gegenseitigen Fürsorge zwischen den Generationen sind Tobit und sein Sohn Tobias auch Gegenstand der Traktate Genueser Geistlicher.[875] Das Konzept der zum Wohle der Intaktheit der Familie handelnden Mitglieder wurde auf die Republik übertragen. In Genua mahnten die Jesuitenpatres verstärkt zur Erziehung der Jugend, um eine stabile Gesellschaft, Wirtschaftslage und ein moralisches Fundament zu garantieren. Das Thema der Mäßigung im Bereich der Verwaltung der Güter ist in den Predigten der Genueser Geistlichkeit von großem Belang. Der populäre Jesuit Paolo Segneri etwa warnte vor den unmoralischen Ausmaßen, die der Reichtum des Genueser Adels durch riskante Finanzspekulationen auf den Wechselmärkten angenommen hatte.[876] Tobit fordert in seiner Rede an seinen Sohn diesen auf, Almosen in Proportion zu seinem Vermögen an die Armen abzugeben. Dieser Preisung der Spende entsprechend, führen die Prediger explizit die milde Gabe als Mittel, dem Fegefeuer zu entkommen, an. Die Verwendung der Figur des frommen Tobit als Modell des wohltätigen Bürgers in den Predigten ist von zentraler Bedeutung für die Pflege der Almosenkultur in Genua und der Entstehung von Weisen-, Armen- und Krankenhäusern. Auch die spanische Literatur liefert ein Beispiel des Tobit-Kults: In Francisco de Rojas Zorillas Drama *Los trabajos de Tobias* (Valencia 1642) etwa werden die Almosen, die Tobit gibt, als gerechte Verteilung des Reichtums gefeiert.[877]

---

gestaltete auch die Ölgemälde für den Adligen ausführte. Auch die dortige Präsenz der Werke Asseretos und Pugets – Künstler, zu welchen Carlone in engem Kontakt stand – spricht für diese These. Bereits 1846, als die Familie Gambaro in diesem Herrschaftshaus residierte, sind die genannten Gemälde Carlones nicht mehr zugegen, vgl. Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genua 1846, S. 319: „[…] Le molte tavole citate dal Ratti, e la statua del Puget più non esistono in questo palazzo […]."

[873] Poeschel 2011, S. 99.
[874] Stagno 2005, S. 225.
[875] Ibid., S. 224.
[876] Ibid., S. 225.
[877] Ibid.

Die Übertragung des privaten Erfolges auf die Gesellschaft dient jedoch auch der Rechtfertigung des Einzelnen.

Stagno erinnert an einen weiteren Grund für die Popularität der Darstellungen aus dem Buch Tobit: Die Präsenz des von Gott gesandten Raffael im alttestamentlichen Text ermöglicht die Darstellung des ansprechenden Motivs des mit mächtigen Flügeln ausgestatteten Erzengels.[878] Magnani erklärt das erneute Aufkommen von Engelsdarstellungen ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Bestreben des reformierten Katholizismus, die Gläubigen visuell für das Jenseits zu sensibilisieren. Der Kult des Schutzengels (Abb. 294) geht mit der Gründung der Compagnia dell'Angelo custode im Jahr 1660 einher. Auch für die pädagogische Verbreitung dieses Glaubensinhaltes im Gebiet Genuas spielt der Piaristenorden eine entscheidende Rolle. Deuterokanonische Inhalte finden ihren Platz in der privaten Andacht, aber auch die katholischen Ordensgemeinschaften beanspruchen die Lehrinhalte der alttestamentarischen Apokryphen. Die neuen Darstellungsformen ermöglichten die Verbindung von Irdischem und Überirdischem und deren Vermittlern, den Engeln. Zu den häufig gemalten Themen, die das Eingreifen eines Engels ins irdische Geschehen behandeln, gehören u.a. *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* (Abb. 25; 52; 53; 395; 702), *Die Befreiung des Heiligen Petrus* (Abb. 55), *Die Ruhe auf der Die Flucht nach Ägypten* (Abb. 493), *Hagar in der Wüste*[879] (Abb. 245) sowie *Die Opferung Isaaks* (Abb. 116; 133; 134; 244; 393; 394), die auch G.B. Carlone nicht unberücksichtigt lässt.[880] Die Seelen aus dem Purgatorium rettenden Engel werden zum festen Bestandteil der öffentlichen Ikonographie in Genuas Gotteshäusern (Abb. 677-683). Auffällig ist das Bestreben der Kirche, bei der Führung der Gläubigen alle Lebensalter abzudecken. Das Thema *Hagar und der Engel* wird beispielsweise von den Jesuiten gebraucht, um den Schutz der Jugend zu präsentieren. Das Bild *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit* etwa eignet sich für die Gegenüberstellung von Jung und Alt und feiert die Familie, die durch die Hilfe des Engels Raffael ihrer ursprünglichen Aufgabe

[878] Stagno 2005, S. 224-225.
[879] Öl auf Leinwand, 153 x 224 cm, private Sammlung, Wannenes, Genua 29. November 2018, Versteigerungsnummer 653; Die Provenienz des Gemäldes ist einem von Belloni (Belloni 1988, S. 66) zitierten, archivalischen Dokument der Diözese in Pisa zu entnehmen: Inventar des Bischofs Ruggeri aus Genua, 20. November 1691: 4 Gemälde G.B. Carlones: „Un ritratto del fu Signor Ariotto, in piedi, tavola del pittore Carlone; altro ritratto della moglie del fu Signor Ariotto, fatto dal medemo pittore; altro di Carlone di Storia di Rachele; altro del medemo, Historia di Agar". – Pisa, Arch. Archivescovile, appellationum Corsicae, F- 714- 89- 7.
[880] Magnani 1990, S. 362-363.

als Zuflucht bietende Einheit nachkommt.[881] Der Begriff „Familie“ ist zudem auf das Patronat der genuesischen *alberghi* auszuweiten, sodass die Kunstwerke abermals eine politische Konnotation gewinnen.

[881] Ibid., S. 461, Anmerkung 240.

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen

Die Präsenz von Carlones Ölgemälde *Flora*[882] (Abb. 138) in der Sammlung der Familie Durazzo ist durch einen Eintrag im Inventar aus dem Jahr 1717 dokumentiert. [883] Dieser besagt, dass Giacomo Filippo II. Durazzo (1672-1764) das Werk zusammen mit weiteren 66 Gemälden – darunter Arbeiten Il Guercinos, Bernardo Strozzis und Domenico Piolas – von seinem Vater und dem Auftraggeber des Bildes, Marcello I. Durazzo (1634-1717), erbte. Das Inventar gibt nicht nur Aufschluss über die Ästhetik des Sammlers, sondern informiert durch Angaben zum Wert auch über die Beurteilung der einzelnen Tafeln und ihrer Autoren. Dem Testament ist zu entnehmen, dass die Genueser Künstler Gregorio De Ferrari, Giovanni Benedetto Castiglione und G.B. Carlone das gleiche Honorar erhielten, während für die Gemälde Strozzis und Il Guercinos nahezu das Zehnfache bezahlt wurde. Die Divergenz sagt jedoch weniger über die Einschätzung der einzelnen Künstler, als viel mehr über die niedrige Position der lokalen Kunst innerhalb der nationalen Hierarchie aus. Mit der Darstellung der *Flora* verbildlicht Carlone die folgende Passage aus Lukrez' *De rerum natura*:

„it Ver et Venus, et Veneris Praenuntius ante
pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet"[884]

Zusammen mit Zephyr, der Personifikation des Westwindes, agiert Flora als Frühlingsbotin und Überbringerin einer Blütezeit. Bei Ovid (Fasti 5, 194-222) ist die einstige Chloris zur Frau Zephyrs und der Göttin der Blumen geworden. Ebenda sind ihr Attribut, die Frühlingsrosen sowie ihre Bestimmung, Farbe in die graue Welt zu bringen, erwähnt: „[…] dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas:/ Chloris eram quae Flora vocor […] est mihi fecundus dotalibus hortus in agris […] hunc meus implevit generoso flore maritus,/ atque ait «arbitrium tu, dea, floris habe» […] unius tellus ante coloris erat[…]." Carlone zeigt sie, den Anweisungen Cesare Ripas[885] gemäß, mit einem Blumenkranz im Haar und Blüten in den Händen. Flora ist, in die

[882] Öl auf Leinwand, 86 x 122,5 cm, Genua, Sammlung Palazzo Durazzo Pallavicini, Galleria dei Codici.
[883] Puncuh, Dino, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili Durazzo*, in: "Rassegna degli archivi di Stato" (1984), XLIV, S. 186, Nr. 39: „Flora, di Giovanni Battista Carlone, Lire 30".
[884] Lucrez, *De rerum natura*, Liber V, 737-740.
[885] Ripa, Cesare, *Iconologia*, Rom 1603, S. 474: „Si dipinge anco per la Primavera Flora coronata di fiori de quali hà anco piene le mani[…]."

Gesamtikonographie der Genueser Adelspaläste eingebettet, als Symbolträgerin des Überflusses, der *abbondanza*, zu verstehen. Gemäß der städtischen Tradition wird sie meist zusammen mit einer ein Füllhorn präsentierenden Fortuna und den pustenden Cherubköpfen, der sakralen Kunst ähnlichen Zephiren, gezeigt. In diesen größeren Zusammenhang gesetzt, ist sie als Garantin eines florierenden Handels der Familie Durazzo und der Stadt Genua zu interpretieren. Die am oberen und unteren Bildrand beschnittene Leinwand war vermutlich Teil einer größeren Komposition oder Pendant zu weiteren Götterdarstellungen. Rotondi Terminiello hypothetisiert die Darstellung eines der Flora vorausschwebenden Zephyrs.[886] Das von Claudio Monteverdi 1632 in eine Madrigale umgewandelte Gedicht Ottavio Rinuccinis (1562-1621) *Zefiro torna e di soavi accenti*[887] vermittelt den Einklang von Wind, Blumen und der aufgehenden Sonne, wie er zur Entstehungszeit des Gemäldes empfunden wurde:

Zefiro torna e di soavi accenti/ L'aer fa grato […] fa danzar al bel suon sul prato i fiori./ Inghirlandato il crin, […] Clori/ note tempra[.] d'Amor care gioconde […] Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole […]."

Das zur Ästhetisierung prädestinierte Thema der Flora wird von Carlone nicht in sinnlicher Weise abgehandelt, stattdessen ist eine sittsam gekleidete Göttin dargestellt, die optisch unmittelbar an dem Betrachter vorbei zu schweben scheint.

Aufgrund der ikonologischen und stilistischen Verwandtschaft zu dem Gemälde *Merkur als Ingenium*[888] (Abb. 151) ist eine ähnliche oder gar gleiche Provenienz der beiden Werke denkbar. Das Bild *Merkur*, das über einen identischen Bildaufbau und eine vergleichbare Farbgebung verfügt, besitzt zudem eine analoge, die Palastbesitzer beschützende Aufgabe. Ungleich der zahlreichen Darstellungen Merkurs in den barocken Frontispizen, in denen der Gott als Erfinder der Schrift gefeiert wird, garantiert er in Carlones Bild als Botschafter des Friedens und Patron der Kaufleute ein Gedeihen der Geschäfte der Auftraggeber. Während in den Emblemen auf Marsilio Ficinos Übersetzung der Merkur zugeschriebenen Schriften, *Pimander Mercurius Trismegisti liber de sapienta & potentate dei* (Treviso 1471) Bezug genommen wird, liefert Peter Paul Rubens mit dem Gemälde *Merkur verlässt Antwerpen*[889] ein Beispiel

[886] Rotondi Terminiello, Giovanna, Katalogbeitrag Nr. 97 *Giovanni Battista Carlone*, in: Dies. et al., *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995, S. 214.
[887] Monteverdi, Claudio, *Scherzi musicali cioè arie, et madrigali in stil recivativo*, Venedig 1632, 9, SV 251.
[888] Ca. 1640, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, Sammlung Ferdinando Soldani.
[889] 1632, Öl auf Leinwand, 76 x 79 cm, Sankt Petersburg, Eremitage.

für die Interpretation des Götterbotens als einen ertragreichen Handel garantierenden Friedensbotschafter.[890] Mittels der Attribute hebt Carlone explizit diese finanzielle Rolle Merkurs hervor. Die Flügelschuhe und der goldene *Petasos* signalisieren die Symbiose mit Zephir – dem den Seehandel ermöglichenden Wind – sowie seine Flugschnelligkeit im Sinne des rastlosen Gewerbes. Stattdessen symbolisiert der fein ausgearbeitete *Caduceus* jenen Frieden, den Merkur brachte, als er den Heroldstab einsetzte, um die beiden kämpfenden Schlangen, die diesen umschlingen, in Eintracht zu bringen.[891] Auch in einer Passage der *Gemme antiche figurate* Leonardo Agostinis (1594-1676), die in gesammelter Form antike Gemmen-Motive und neuzeitliche Interpretationen analysiert, wird, bezugnehmend auf Martianus Capellas Enzyklodädie *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Merkur sowohl als „Ingenium" – d.h. als schöpferische Kraft, die einerseits die biologische Weizensaat, anderseits durch ökonomischen Fortschritt den Handel begünstigt – als auch als „Gott des Frühlings" bezeichnet: „era venerato Mercurio come Genio supremo della generatione, e fecondità […] tiene […] nella destra il caduceo […] Dio della Primavera Presidente della semenza dell'herbe, e delle biade".[892] Wie *Flora* erscheint dem Betrachter auch *Merkur* in Frontalperspektive, als seitlich herbeifliegende und scheinbar die Bildebene durchbrechende, unmittelbar greifbare Gottheit. Die Figur des Merkur füllt beinahe die gesamte Bildfläche aus, während der Ansicht Genuas vom Meer aus lediglich der untere Bildrand vorbehalten ist. Merkurs wohlgeformter Körper wird von einer im Wind wehenden, hellroten Draperie mit starkem Faltenwurf umhüllt, die sein hohes Tempo zusätzlich betont und die Lebendigkeit des durchbluteten, rosafarbenen Inkarnats des jugendlichen Gottes steigert. Eine Konkave, die von der Draperie gebildet wird, unterstreicht die aufstrebende Bewegung Merkurs, die ebenfalls den ökonomischen Aufschwung der thematisierten Stadt würdigt. Stets unterstreichen breite, unruhig wirkende Pinselstriche, die die harten Konturen nochmals umrahmen, ein Pulsieren der Motive und die Ingeniösität der Bildfindung. Auf der rechten Seite ist Genuas Wahrzeichen, der Leuchtturm, gezeigt, der, in idealisierter Weise, auf einem hohen Felsen hervorgehoben, eine zentrale Stellung im Bild einnimmt, während die Vedute Genuas nur vage in Weißhöhungen im Hintergrund angedeutet ist. Die extreme Konturierung der Fußsohle deutet auf eine malerische Elaboration dieses Motivs hin und lässt eine sinnbildliche Bedeutung vermuten. Der Leuchtturm wird als Spitze des

[890] Poeschel 2011, S. 305-306.
[891] Ibid., S. 306.
[892] Agostini, Leonardo, *Le gemme antiche figurate*, Rom 1686, Anm. 11, S. 8.

Felsens, an dem sich Merkur mit seinem rechten Fuß abzustoßen scheint, um die Energie für seinen Schwung zu finden, zu einem Symbol der Stärke. Mehrere Schiffe tummeln sich im Hafen und deuten auf die von den Göttern favorisierte Wirtschaft der Republik Genua, die, wie im Bild deutlich wird, durch die sie umgrenzenden hohen Gebirge in ihrer Landwirtschaft eingeschränkt und vom Seehandel abhängig ist.

Mit seiner rechten Hand führt Merkur einen die horizontale Komposition betonenden Zeigegestus aus, der, gleichsam in die Zukunft gerichtet, auf Genuas Fortschritt verweist.

Nicht anders als seine christlichen Engelsfiguren, die mit ihren Handzeichen auf das Heilsversprechen zu verweisen scheinen, behandelt Carlone die mythologische Gestalt Merkur, die ebenfalls als zwischen Himmel und Erde agierender Bote den Menschen beisteht. Wie dieses Bild belegt, nutzt Carlone in seinen mythologischen Gemälden nachtridentinische Bildmittel. Merkur greift als überirdisches, geflügeltes Wesen aktiv in das weltliche Geschehen ein. Als katholischer Maler bringt Carlone dem Betrachter die Taten des „Engels" ungefiltert nahe und macht sie für den Betrachter unmissverständlich sichtbar sowie unmittelbar erfahrbar. Ein religiöser Hintergrund des Motivs lässt sich aufgrund des Vergleichs mit einem Kupferstich Cornelis Galles' vermuten, der als Emblem in der Festschrift *Imago Primi saeculi Sociatas Iesu* diente. Die erläuternde Subscriptio „Hic fas per limen utrumque Solus habet, geminoque facit commercia mundo" spricht für eine jesuitische Auffassung des Handels als Möglichkeit der christlichen Expansion.[893] Um Merkurs linkes Bein sind deutliche *pentimenti* zu erkennen, die auf eine schnelle Ausführung des Bildes hindeuten. Einen ähnlichen Figurentypus Merkurs hatte Carlone selbst im Fresko *Athene und Merkur bringen Perseus Waffen* (Abb. 2) in der Villa Spinola in Sampierdarena erschaffen. Aufgrund der massigen Figuren sind die Darstellungen der *Flora* und des *Merkur als Ingenium* zeitlich in die Schaffensperiode, in der Carlone eine monumentale Personengestaltung praktiziert, d.h. in die vierziger Jahre, zu datieren.

Nicht nur in den gleichen Zeitraum, sondern auch in den selben ikonographischen Kontext fällt weiterhin das Gemälde *Bacchus, Ariadne und Venus*[894] (Abb. 152-160) der

[893] Antwerpen 1640, S. 173; Für eine detaillierte Erläuterung der Embleme des gesamten Buches siehe: Salviucci Insolera, Lydia, *L'imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*, Rom 2004.

[894] Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879; Wie sein Pendant *Vulkan überrascht Venus und Mars*, ist auch dieses Bild zuerst an Domenico Fiasella (Poggi

Pinakothek in Savona. Als übergeordnetes Thema kommen *Die vier Jahreszeiten* in Betracht. Vor allem verbinden aber Moralistik und Politik die Arbeiten inhaltlich und könnten thematischer Gegenstand des Ausstattungsprogrammes eines Palastes wie jenes der Durazzo gewesen sein. Die beiden Werke *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 218-227) und das *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris* [895] (Abb. 149) warnen vor dem Egoismus, das Gemeinwohl unter das private Vergnügen zu stellen, während *Merkur* als kluger Gott und Ingenium der Republik Genua gefeiert wird und die Bilder *Bacchus, Ariadne und Venus* und *Flora* die Zähmung der animalischen Liebe und die Früchte eines gut geführten Staates versinnbildlichen.

Bacchus verliebte sich in die von Theseus verlassene Tochter des Königs Minos von Kreta, Ariadne, und machte sie zu seiner Frau. Auf der Hochzeit warf Bacchus in seinem Glück das Diadem seiner Gemahlin in den Himmel und besiegelte mit seinem Akt ihre Krönung im Sternbild der Corona Borealis.[896] Die Sternenkrone wurde zum Attribut der Ariadne, wie sie auch Carlone in seinem Ölgemälde nutzt, um die in der Antike als Fruchtbarkeitsgöttin Verehrte zu kennzeichnen. Die Handlung vollzieht sich in kreisförmiger Komposition, abermals am vorderen Bildrand. Eine soeben aus dem Schlaf erwachte Ariadne, die sich ihres Glückes noch nicht bewusst ist, blickt erstaunt und mit emporgehobenen Armen zu einer „goldenen Aphrodite“ wie sie bei Homer beschrieben ist (*Odyssee*, 8, 338). Ein Venus tragendes Wolkengebilde füllt den Bildhintergrund und gibt lediglich einen kleinen Blick auf eine Uferlandschaft am linken hinteren Bildrand frei. In deren dunstigem Licht ist ein Segelschiff zu erkennen, das an Bacchus‘ Reise zur Insel Naxos erinnert. Wie ein Tänzer auf barocker Bühne erscheint der Gott des Weines in affektvoller Pose, seinen Oberkörper zum Betrachter öffnend, während er zu seiner Auserwählten eilt. Bacchus‘ prachtvolle Darbietung täuscht über seine Trunkenheit hinweg. Wankend stützt er den linken Arm auf seinen

---

1901, S. 50; Poggi 1938, S. 32.) und erst durch Castelnovi (Castelnovi 1971, S. 128.) an G.B. Carlone zugeschrieben worden. Barbero (Barbero, Bruno, *Gio. Battista Carlone: Bacco, Ariadne e Venere*, Katalogbeitrag Nr. 44, in: Varaldo, Carlo/Aiolfi, Renzo/ Barbero, Bruno, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, S. 136.) betont die qualitative Inferiorität des Bildes gegenüber seinem Pendant.

[895] Giovanni Battista Carlone und Werkstatt, *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris*, Öl auf Leinwand, 164,5 x 207,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie’s, New York, 25.05.1999, Versteigerungsnummer 54.

[896] Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 172-181: „[…] utque ope virginea nullis iterata priorum/ ianua difficilis filo est inventa relecto/ protinus Aegides rapta Minoide Diam/ vela dedit comitemque suam crudelis in illo/ litore destituit. Desertae et multa querenti amplexus et opem Liber tulit, utque perenni/ sidere clara foret, sumptam de fronte coronam/ inmisit caelo. Tenues volat illa per auras/ dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes/ consistuntque loco specie remanente coronae […].“

mit Reben umrankten Weinstock. Einen dezenten Hinweis auf den steten Rausch des genusssüchtigen Bacchus bildet auch das unbeholfene Auftreten mit seinem rechten Fuß. Er ist schon im Moment der Verliebtheit, als er sich bereit zeigt, den Pfeil des eifrigen Amor zu empfangen, den dieser, in der Luft wirbelnd, auf ihn gerichtet hat, und Venus, den beiden noch einen Schritt voraus, bereits im Begriff ist, Ariadne die Sternenkrone aufzusetzen. Venus‘ goldenes Haar ist mit einem roten Band geschnürt und mit Perlen geschmückt, die auf ihre Geburt im Meer verweisen (als „schaumgeborene“ Tochter des Uranos, Hesiod, *Theogonie*, 190f; als Tochter Jupiters in Homer, *Ilias*, 5, 370f.). In Ariadnes verweintem Gesicht sind noch ihre Aufruhr und Trauer, das *lamentum*, über ihren Verlust des Theseus (Catull, *Carmina*, 64, 132ff; Monteverdi, „Lamento di Arianna“, *Madrigale*, V, Venedig 1614, Text von Ottavio Rinuccini), erkennbar. Eine fein ausgearbeitete, letzte Träne ist im Begriff ihr Kinn herunterzurollen. Einer religiösen Ekstase gleichend, empfängt sie die Barmherzigkeit einer verklärten Venus, die die Auserwählte von ihrem Leid und der irdischen Gravitation, die zuvor ihren hoffnungslosen Leib zu Boden sinken lassen hat, erlöst und sie durch den Akt der Krönung mit einer aureolenähnlichen Corona in den Himmel aufnimmt. Der Verweis auf die Krönung Mariens ist augenfällig und zusätzlich in der Farbwahl der rot-blauen Kleidung Ariadnes manifestiert. In Bacchus‘ Pose verbergen sich der Kontrast zwischen Himmlischem und Irdischem und ein Verweis auf seinen Dualismus als Sohn Jupiters und der sterblichen Semele: In den Beinen Bacchus‘ zeichnen sich die irdische Schwere und das Gewicht seines massigen Körpers ab, während das im Wind wehende Gewand auf seine göttliche Schwerelosigkeit anspielt. Es ist das barocke Pathos eines sehnsüchtig herbeieilenden Tänzers, dessen Herz schneller ist, als seine Arme es sein können.

Die Bewegung *Apollons*[897] des Gian Lorenzo Bernini nachahmend, bleibt Carlones Figur des Bacchus doch in einem manierierten Körper gefangen. Die weinrote Farbe des Tuches erinnert an die Draperie in Il Guercinos Gemälde *Tod der Kleopatra*[898]. Carlone setzt die Nuance in seinem Bild als Komplement zum gelbgoldenen Ton im antiken Kleid der Venus ein. Ihr goldener Wagen deutet auf den nahenden Triumphzug des Bacchus hin, während der Widderkopf, der die Deichsel des *vas aureum* ziert, auf den antiken Dionysos-Mythos und die Verwandlung des Weingottes durch Zeus in einen

[897] 1622-25, Carraramarmor, Höhe 243 cm, Rom, Galleria Borghese.
[898] Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino (1591-1666), 1648, Öl auf Leinwand, 173 x 287 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso.

Ziegen- oder Widderbock (Apollodor, *Bibliotheke*, 3,4,3,6) anspielt, aber als Tierkreiszeichen auch auf den Frühlingsmonat März verweist[899]. Im Zentrum des Bildes haben sich auf diesen die turtelnden weißen Tauben der Venus niedergelassen. Ihr Kuss bildet den Drehpunkt der Komposition, um den die Götter, im Kreis positioniert, zu rotieren scheinen. Die akademische Disposition in einem Fest der Farben verleiht dem Gemälde einen feierlichen Charakter. Dieser äußert sich nicht allein in der Ordnung der Motive: Auch der Liebreiz der Figuren und die Lebendigkeit ihres weichen, leuchtenden Inkarnats erfreuen das Auge des Betrachters. Ferner lassen die dekorativen Elemente wie die Hochzeit führenden Tauben und die üppigen Weinreben und -blätter Bachus' eine Heirat innerhalb der Familie der Auftraggeber als Kommissionsanlass vermuten.

In der Amor-Putte offenbart sich des Malers Meisterschaft in der Simulation von Geschwindigkeit. Das Motiv hat Carlone einer Arbeit Pietro da Cortonas[900] entnommen; die barocke Dynamik ist im Vergleich zum Vorbild jedoch deutlich gesteigert. Das scheinbare Herausragen einiger Gliedmaßen der Figuren aus dem Bildraum – wie etwa das rechte Knie Bacchus' oder der fiktiv die Kante übertretende linke Fuß Ariadnes – lässt Carlones Versuch erkennen, sich der illusionistischen Deckenmalerei zu nähern. Im bekränzten Haupt des Weingottes zitiert der Maler Caravaggios *Bacchus*[901]. Auch das Profil Ariadnes ist Carlones Kenntnis einer Invention Merisis[902] geschuldet. Giovanni Battistas Komposition geht höchstwahrscheinlich auf die Invention Jacopo Tintorettos im Palazzo Ducale Venedigs[903] zurück und ist auch wie diese im Kontext des für den Staatspalast geschaffenen Zyklus' zu interpretieren. Wie Tintorettos Bild *Die Hochzeit Ariadnes und Bacchus' in Anwesenheit der Venus*, das in eine Vierergruppe mit *Minerva, die Frieden und Eintracht umarmt und Mars vertreibt*, der *Schmiede des Vulkan* und dem Gemälde *Merkur und die Drei Grazien* eingebettet ist, wurde gewiss auch Carlones Kunstwerk zur Versinnbildlichung der guten Regierung und Allegorie des Friedens geschaffen. Vermutlich ist Carlones Gemälde zur Verherrlichung der Regierung eines Dogen der Republik Genua in Auftrag gegeben worden, wie es sich auch im Fall der Werke Tintorettos, zur Demonstration der starken

[899] Ripa,Cesare, *Iconologia*, Mailand 1603 (zuerst Rom 1593), Bd. IV, S. 315.
[900] *Der Wagen der Venus*, 1622, Tempera auf Leinwand, 106 x 238 cm, Rom, Musei Capitolini, Pinacoteca.
[901] Ca. 1595, Öl auf Leinwand, 95 x 85 cm, Florenz, Uffizien.
[902] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Die Gefangennahme Christi*, 1602, Öl auf Leinwand, 133 x 169 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.
[903] 1577, Öl auf Leinwand, 146 x 167 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.

Regierung des venezianischen Dogen Girolamo Priuli und seiner Befolgung der Staatstugenden zugetragen hatte. Die Begegnung und Heirat von Bacchus und Ariadne ist auch in einer Ekphrasis Catulls (*Carmina*, 64, 50ff) beschrieben: Bacchus entdeckt die schlummernde Ariadne am Strand von Naxos und eilt zu ihr. Eine fliegende Venus kränzt sie mit der Sternenkrone. Ihr Akt versinnbildlicht Ariadnes Aufnahme ins Reich der Gottheiten.[904] Carlo Ridolfi[905] vergleicht Ariadne mit der am Meer geborenen Republik Venedig, die durch göttlichen Willen von der Natur begünstigt ist und deren Freiheit vom himmlischen Schicksal gewährt wird. Die Interpretation Ridolfis lässt sich gleichermaßen auf die Stadt Genua zu ihrer Blütezeit übertragen, der es als florierender Hafenstadt ebenfalls weder an Reichtum noch an architektonischer Schönheit mangelte. Mit der Trias aus schaumgeborener Venus, Bacchus, dem Gott der Vegetation, und der Ariadne, die den lasziven Bacchus durch ihre Schönheit bezähmt, feiert Carlones Gemälde den Triumph der Zivilisation.

Es ist stets Merkur, der Paris den Apfel überreicht und diesen in seine Aufgabe einweist, im Zuge des Wettstreites der Göttinnen Venus, Juno und Minerva, die Schönste zu bestimmen. Als Belohnung für das Urteil des Paris, das die Exzellenz der Venus manifestiert hatte, erweckt diese ihm die Liebe Helenas (Ovid, Heroiden, 5, 35ff; Lukian, Göttergespräche 20). Paris reist nach Sparta, wo er für neun Tage Gast des Menelaos ist. In Abwesenheit des Königs, der seine Eltern begräbt, überzeugt Paris die Frau des Menelaos, Helena, mit ihm nach Troia zu fliehen. (Apollodoros, *Epitome*, 3). Carlone stellt das erregende Moment, die Entführung der schönen Helena, dar (Abb. 149), das den Beginn des Trojanischen Krieges bedeutet, dessen Relevanz der Maler in der Galerie des Palazzo Negrone betonen wird (vgl. Kap. 3.4.2.). Paris nimmt in diesem Ölgemälde, das vermutlich unter Mithilfe von Carlones Werkstatt entstanden ist, die oppositionelle Rolle zum klugen Merkur ein. Sein Leichtsinn, die Liebe dem Sieg vorzuziehen, der sich bereits in der Wahl der Venus äußerte, führt zum verheerenden Krieg. Paris, im Gewand eines antiken Soldaten, ist im Begriff, Helena in ein kleines Boot zu heben, das im bewegten Wasser stehende Sklaven versuchen, still zu halten, um sie an Bord des Schiffes zu bringen, das die beiden Verliebten nach Troja führen wird. Die Figuren der Sklaven bilden eine Diagonale, die, aufstrebend vom linken unteren

[904] Rosand, David, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill u.a. 2001, S. 144.

[905] Ridolfi, Carlo, *Vita di Giacopo Robusti. Detto Il Tintoretto*, Venedig 1642, S. 56: „[…] Nel quarto vedesi Arianna, ritrovata da Bacco sul lido, coronata da Venere d'aurea corona, dichiarandola libera, & aggregandola al numero delle celesti imagini, che vuol dinotare Venezia nata in una spiagia di mare resa abondevole non solo d'ogni bene terreno, mediante la celeste gratia, ma coronata con corona di libertà dalla divina mano[…]."

zum rechten oberen Bildrand, das Gemälde in zwei Hälften teilt. Die Komposition ist einer Version des Themas Bernardo Castellos in der Villa Spinola di San Pietro entlehnt. Charakteristisch für G.B. Carlone ist es, ein traditionelles Sujet der Genueser Ikonographie mit caravaggesken Bildmitteln zu bereichern. Er wählt das zentrale Motiv aus dem Vorbild und rückt es als Bildausschnitt näher an den Betrachter. Das *close up* dramatisiert er schließlich, indem er die Körper der Protagonisten mit Hell-Dunkel-Kontrasten und einem gesteigerten Naturalismus lebendig gestaltet. Mit der Komposition der assistierenden Sklaven am vordersten Bildrand begründet der Maler in diesem frühen Werk ein Schema, auf das er in den Wandgemälden der Kapelle des Palazzo Ducale zurückgreifen wird. Auch im *Balbi-Fries* (vgl. Kap. 2) kämpfen den in den Wellen gefangenen Sklaven ähnelnde Zentauren im Wasser. Paris und Helena gleichen typologisch den Figuren Venus und Mars im Bild der Pinakothek von Savona (Abb. 218-227), jedoch sind, im Gegensatz zu den typisierten Antlitzen des Savoneser Gemäldes, ihre Gesichter porträthaft gestaltet. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist in der Figur des Paris ein Portrait des Auftraggebers zu sehen. Die Genueser Ikonologie berücksichtigend, ist die Huldigung eines Angehörigen der herrschenden Klasse der Stadt zu vermuten. Demgemäß deutet Gavazza[906] das oben genannte Fresko Bernardo Castellos als Versinnbildlichung eines Militäreinsatzes Ambrogio Spinolas, der Charlotte-Marguerite de Montmorency (1594-1650) vor dem Raub durch König Heinrich IV. von Frankreich, beschützte. Der König hatte sich in die schöne Hofdame seiner zweiten Frau Maria von Medici verliebt und wollte diese zu seiner Mätresse machen. Zu diesem Zweck hatte er sie zuvor mit seinem Neffen Henri II. de Bourbon, dem Fürsten von Condé verheiraten lassen. Als antike Heldentat stilisiert, ist diese Beschützung Marguerites durch Spinola in der von Filippo Casoni verfassten Vita des Heerführers[907] beschrieben. Die Verbindung von Carlones Ölgemälde mit dem ikonografischen Apparat der Villa Spinola in Sampierdarena lässt sich über dessen Arbeiten im Palazzo Doria Spinola rekonstruieren (vgl. Kap. 3.2.1.3.), die ebenfalls zur Glorifizierung des Feldherrn entstanden waren.

Die *figura serpentinata* der Helena ist der Gestalt der Persephone Gian Lorenzo Berninis[908] entnommen. In das Motiv des Helena raubenden Paris integriert Carlone

[906] Gavazza 1974, S. 40.
[907] Casoni, Filippo, *Vita del Marchese Ambrogio Spinola…*, Genua 1691, S. 198-210.
[908] Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Der Raub der Persephone*, 1621-22, Carraramarmor, Höhe 225 cm, Rom, Galleria Borghese.

zusätzlich die Komposition der Skulptur *Der Raub der Sabinerin* Giambolognas[909]. Die Praktik des Zitierens berühmter Motive, um sie in einen traditionell genuesischen Rahmen zu setzten, spricht für die Autorschaft G.B. Carlones. Auch in der Dreidimensionalität der Figuren, die abermals im simulierten Herausragen eines Körperteils in den Betrachterraum kulminiert – in diesem Fall scheint der linke Fuß Helenas aus dem Bild hervorzutreten – lässt sich die Handschrift des Meisters erkennen. Sowohl der Kontrast von hellem Inkarnat Helenas und der dunklen Haut der Sklaven als auch der starke Faltenwurf der Draperien, die mit Weißhöhungen hervorgehoben werden, gehören dem Stil Giovanni Battistas an. In der caravaggesken Figur des Ruderers am rechten Bildrand könnte gar ein Selbstportrait Carlones erahnt werden. Im Gesicht des Sklaven am rechten unteren Bildrand darf weiterhin die Raffinesse des Malers, das Selbstbildnis Caravaggios aus dessen *Martyrium des Heiligen Matthäus*[910] zu zitieren, vermutet werden. Mit der Darstellung des Paris (Abb. 149) realisierte Carlone wahrscheinlich ein Bildnis eines Genueser Patriziers vom Geschlecht der Spinola. Der Bart des jungen Adligen entspricht der Mode der Zeit, wie etwa der Vergleich mit Van Dycks Portrait Nicolò Lomellinis[911] (†1664) zeigt. Die Gestalt Helenas ist identisch mit jener der Skulpturengruppe Pierre Pugets[912] (Abb. 732). Diese Tatsache lässt sich nicht allein mit der Bekanntschaft zwischen Carlone und Puget erklären und fördert weitere Hypothesen: Da sich die Arbeit Pugets einst im Palazzo Spinola Gambaro[913] befand, könnte dieser Palast auch als einstiger Aufstellungsort von Carlones Ölgemälde vermutet werden. Ratti sah das Werk Pugets in der Sammlung Benedetto Spinolas, der den Palast, in dem Carlone u.a. das Fresko *Der Raub der Sabinerinnen* geschaffen hatte (vgl. Kap. 3.4.1.), im 18. Jahrhundert bewohnte. In der *Descrizione* ist die Mitarbeit der Werkstattschüler erwähnt. Pareto macht auf den qualitativen Unterschied zwischen dem Lehrer Carlone und seinen Schülern aufmerksam: „[…] In esse [den Ölgemälden] è sempre mirabile ove non si confidò a scolari od aiuti […].“[914] Bei dem *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die*

[909] Giovanni da Bologna (1529-1608), *Der Raub der Sabinerin*, 1579, Marmor, Höhe 410 cm, Florenz, Piazza della Signoria, Loggia die Lanzi.
[910] 1599-1600, Öl auf Leinwand, 323 x 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.
[911] Sir Anthony van Dyck (1599-1641), *Die Familie Giacomo Lomellinis*, ca. 1625-27, Öl auf Leinwand, 269 x 254 cm, Edinburgh, National Galleries of Scottland.
[912] Pierre Puget (1620-1694), *Der Raub der Helena*, Marmor, 219 x 74 x 90 cm, Genua, Museo di Sant'Agostino, Inv. M.S.A. 3552.
[913] Ratti 1766, S. 290-291.
[914] *Descrizione* 1846, a.a.O., S. 50.

Helena entführenden Paris könnte es sich um eine solche Zusammenarbeit von Meister und Bottega handeln.

Auch im Gemälde *Vulkan überrascht Venus und Mars*[915] (Abb. 218-227) thematisiert Carlone die Strafe für sündiges Verhalten. Wieder ist Venus involviert: Sie betrügt mit Mars, dem Kriegsgott, ihren Ehemann Vulkan, der von der Untreue nichts ahnt, bis Apollon ihn darüber unterrichtet. Vulkan eilt in seine Schmiede und fertigt ein Netz an, das er am Bett und an der Zimmerdecke befestigt, um die beiden im Akt der Sünde einzufangen. Dann macht er sich auf den Weg nach Lemnos, doch bevor er es erreicht, informiert ihn Apoll über den erneuten Betrug, der sich in Vulkans Ehebett ereignet. Er eilt nach Hause und als er Zeuge seiner Befürchtungen wird, ruft er verzweifelt die Götter des Olymps zu sich, um diesen die Schande voraugenzuführen. Als die Götter das Werk des lahmen Vulkan sahen, das den schnellen Mars und die schöne Venus zur Bewegungslosigkeit zwang, und Merkur auf die Frage Apollons, ob nicht auch er das Privileg, das Gemach mit der Liebesgöttin zu teilen, der Schmach vorziehe, mit den Worten „O geschähe doch das […] Fesselten mich auch dreimal so viel unendliche Bande […] schlief' ich doch bei der goldenen Aphrodite!"[916] antwortete, brachen sie in das sogenannte Homerische Gelächter aus. Eine komödiantische Behandlung des Themas als „notissima fabula caelo" (Ovid, *Metamorphosen*, IV, 189) verbindet die Schriften Ovids und Homers mit Kompositionen Joachim Wtewaels[917] (Abb. 728-730). Carlone stattdessen verharrt bei der ersten Fassungslosigkeit der Götter über den Betrug, der diese zuerst mit den Worten „Böses gedeihet doch nicht"[918] begegneten.

---

[915] Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo; Newcome-Schleier (1989, S. 99.) vermutet, dass die beiden Werke *Vulkan überrascht Venus und Mars* und *Bacchus, Ariadne und Venus* um 1643, in Rom entstanden, als Carlone mit Pietro da Cortona in der Villa „Il Vascello" arbeitete. Die Tatsache, dass die Gemälde auf römischer Leinwand gemalt sind, spricht für eine Datierung des Werkes ab der genannten Jahreszahl. Da das Gemälde in der Figur der Venus zudem Verweise auf Correggio enthält, die in Genua zur Mitte des 17. Jahrhunderts auftreten, ist das zuerst Domenico Fiasella zugeschriebene Bild (Poggi 1901, S. 50; Labò 1932, S. 205; Grosso/Bonzi/Marcenaro 1938, S.33; Poggi 1938, S. 32; Straneo 1939, S. 199.) in die Zeit der Ausgestaltung des Ayrolo Negrone und dem Aufkommen mythologischer Themen zu datieren. Die Autorschaft Giovanni Battista Carlones hat zuerst Castelnovi (Castelnovi 1971, S. 128.) erkannt, der die Originalität der Bildfindung lobte. Es ist indes vielmehr die Komposition hervorzuheben, denn das Thema hat Carlone, wie oben erläutert, von Joachim Wtewael übernommen. Barbero betont Carlones barocke Dynamik und sein Interesse für die Aktion, die Fiasella nie erreicht habe (Barbero, Bruno, *Gio. Battista Carlone: Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, Katalogbeitrag Nr. 45, in: Varaldo, Carlo/Aiolfi, Renzo/ Barbero, Bruno, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, S. 138.).

[916] Homer, *Odyssee*, VIII, 339-343, übers. v. Johann Heinrich Voß, Hamburg 1781.

[917] 1601, Öl auf Kupfer, 20,8 x 15,7 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis; 1603-04, Öl auf Kupfer, 20,2 x 15,5 cm, private Sammlung; 1611, Öl auf Kupfer, 40 x 56 cm, private Sammlung.

[918] Homer, *Odyssee*, a.a.O., 8, 329.

Das Homerische Gelächter ist zu einem ernsthaften Entsetzen über die Sünde im christlichen Sinn geworden.

Die Intention Carlones darf als Bündelung der Spannung bezeichnet werden. Mehr als alle seiner Werke macht ihn dieses Werk zum Meister der Dramatik. Die Komposition gründet in einer gleichnishaften horizontalen Zweiteilung des Bildes in eine himmlische Sphäre und einen irdischen Teil. Der angedeutete Rand einer Wand im Hintergrund gliedert das Gemälde zusätzlich vertikal in eine Gruppe der Sündigen Mars und Venus und in die restlichen Gottheiten, der Olympier mit Vulkan. Der Betrachter wird in caravaggesker Manier durch das obszöne Motiv einer schmutzigen, hervortretenden Fußsohle in ein Drama, das sich auf weltlicher Ebene abspielt, eingeführt und in einen Bann der durch Sünde belasteten irdischen Schwere gezogen. Während er dem sinnlichen Spiel der aus Konkaven und Konvexen gebildeten S-förmigen Linie seines muskulösen Körpers folgt, führt sein Blick über die manierierte Rückenfigur Vulkans zum Bildzentrum. Das Auge des Betrachters hält inne und verweilt bei der grazilen Geste des Gottes des Erdfeuers, dem Motiv des zartgliedrig gestalteten, spinnennetzartigen Flechtwerks und dem Beginn der peinlichen Episode. Mars hat sein antikes Kriegsgewand und seine Waffen abgelegt und ist im Moment dargestellt, als er gezwungen ist, seinen nackten Körper vom weichen Inkarnat der Venus zu lösen. In seinen scharfen Gesichtszügen drückt sich höchstes Unbehagen aus. Die Vereinigung des Mars mit der Venus, die sich noch im Motiv des gemeinsamen in das Bett Greifens ihrer durchbluteten Hände ausdrückt, ist bereits im Begriff auseinanderzubrechen. Carlone nutzt den auf einen Tisch gesetzten Federhelm und die niedergelegte Rüstung zur Wiedergabe eines dekorativen und symbolbehafteten Stilllebens im linken unteren Bildrand. Vulkan macht sich den Augenblick zunutze, in welchem der unbewaffnete Mars sich ohne sein Kriegswerkzeug, das Vulkan ihm in seiner Schmiede angefertigt hatte, verletzlich zeigt. Carlone erspart dem Zuschauer den Anblick Vulkans schmerzverzerrten Gesichts, doch die Röte in seinem Nacken und auf den Schultern lässt seinen Zorn erahnen. Das weltliche Elend äußert sich zudem im tiefen Einsinken des rechten Ellenbogens Vulkans und der Hände Mars‘ und Venus‘ in die Schlafstätte. Eine raffaeleske, geflügelte Amorputte reißt tatkräftig am schweren Bett- und Bühnenvorhang und enthüllt die Missetat. Die Bestürzung der Venus gipfelt im zum Seufzer geöffneten Mund und ihrer flehend emporgereckten rechten Hand. Sie nimmt sowohl die Rolle als auch die Gestalt und Form einer Geraubten bzw. tragisch Verführten ein und wendet ihren hilferufenden Blick ab, während Mars sich den

verspottenden Gesichtern der olympischen Gottheiten stellt. Die Schwärze hinter der Venus, die sie teilweise umgibt, symbolisiert den falschen Weg der Verschleierung dunkler Geheimnisse. Die Göttin gibt den Blick auf ihren wohlgeformten Oberkörper und ihr linkes Bein frei, das den Fuß ihres Ehemannes berührt und mit diesem die Spitze einer auf dem Kopf stehenden pyramidalen Komposition bildet. Das Auge des Betrachters wird eingeladen, der Blickrichtung des Mars zu folgen, sich von seinem verteidigenden und verharrenden Griff in das Bettkissen ab- sowie dem klärenden göttlichen Licht zuzuwenden und stößt auf die im Himmel versammelten Olympier. Von einem logenartigen Wolkengebilde im linken oberen Teil des Bildes aus beobachten die von Vulkan angerufenen Götter das Spektakel. Jupiter als Weltenrichter mit vollstreckendem Gestus ist in vorderster Reihe positioniert. Er gleicht der Darstellung des Gottvater, der zahlreiche Kompositionen Carlones bestimmt. Zu seiner Linken weist Merkur auf seine Bestürzung hin, indem er mit seiner rechten Handfläche seine Wange bedeckt und mit der Linken die flehende Geste der Venus spiegelt. Ein Kopf eines Gottes hinter ihnen ist mit wenigen Pinselstrichen lediglich angedeutet und verschmilzt mit dem Wolkengebilde. Zur Rechten Merkurs beugen sich weitere Gottheiten über den Wolkenrand, um Zeugen des Geschehens zu werden, während wieder andere am linken Bildrand, unter ihnen Neptun mit Dreizack, bereits über das Ereignis tuscheln. Ein kleiner, verzweifelt die Zähne fletschender Hund mit geschecktem und gesträubtem Fell, der die eheliche Treue symbolisiert, warnt am rechten unteren Rand des Gemäldes vergebens vor dem Betrug. Erdige Töne und der terracotta-farbene Boden kontrastieren mit den edlen Stoffen, mit denen das ertappte Paar teilweise bedeckt ist. Die Farbharmonie zwischen der hellen, goldgelben Seidendecke und dem bordeaux-farbenen, samtenen Bettvorhang verbindet die beiden Gemälde Carlones der Savonaer Pinakothek miteinander.

Die Rückenfigur des massigen Vulkan scheint statt einem älteren und hageren Mann vielmehr einem seiner jungen Gehilfen anzugehören, wie sie Diego Velázquez im Gemälde *Apollon in der Schmiede des Vulkan*[919] und Jacopo Tintoretto[920] darstellen. Mattiauda sieht eine Verwandtschaft mit der zentralen Rückenfigur in Battistello Caracciolos Gemälde *Qui vult venire post me*[921], das dieser in den zwanziger Jahren des

[919] 1630, Öl auf Leinwand, 223 x 290 cm, Madrid, Prado.
[920] *Die Schmiede des Vulkan*, 1577, Öl auf Leinwand, 145 x 156 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.
[921] Öl auf Leinwand, Turin, Universität, Palazzo del Rettorato.

17. Jahrhunderts für Marc'Antonio Doria geschaffen hatte.[922] Der massige Körper erinnert an die Figuren Bernardo Cavallinos. Die Torsion Vulkans resultiert jedoch stärker aus Carlones Kenntnis der Versionen Wtewaels sowie einer expressiven Rückenfigur il Morazzones[923] (Abb. 731). Letztere könnte G.B. Carlone im Hospital San Martino in Genua gesehen haben. Ein vergleichbares Motiv nutzt Carlone selbst für eine Furiengestalt in Rückansicht in seinem Fresko des Palazzo Ayrolo-Negrone (vgl. Kap. 3.4.2., Abb. 228). Giovanni Battistas Sohn Andrea Carlone wird dieses mustergültige Bild nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahr 1678 in einer Repoussoirfigur in seinem Gemälde *Der Prophet Elias und die Priester Baals* (Abb. 713) verarbeiten. Mars' Gesicht ähnelt stark jenem, das Hendrick de Clerck[924] in seiner Version um 1615 gestaltete. In der Figur der flehenden Venus ist erneut eine Ähnlichkeit zu der oben genannten, auf dem Gemach der Kleopatra Il Guercinos stattfindenden Tragödie gegeben. Mit dem Frauentypus zitiert Carlone das Gemälde *Orpheus und die Tiere*[925] (Abb. 733) von Jan Roos. Der in Italien Giovanni Rosa genannte Künstler war im Jahr 1614 in Genua zu Gast bei den Brüdern De Wael.

Carlone konzentriert sich in extremer Art auf den Kontrast zwischen der groben Gestalt des Vulkan und seiner Kunstfertigkeit, die sich im filigranen Netz zeigt, das die Worte Homers verbildlicht: „Zart wie Spinnengewebe, die keiner zu sehen vermöchte/ Selbst von den seligen Göttern: So wunderfein war die Arbeit! "[926] Merkur nimmt in Wtewaels Versionen als eifersüchtiger Liebhaber der Venus aktiv an der Enthüllung teil, die in Carlones Gemälde von einer Amorette mitausgeführt wird. Bezeichnend ist des Malers Seriosität, mit welcher dieser dem Inhalt begegnet: Carlone ist nicht bereit, im Dienste der Mythologie christlich-moralische Konnotationen aufzugeben. Jupiter erscheint im Figurentypus Gottvaters. Auch ist das Bild dramatischer als jenes Wtewaels. Es verliert an Humor und Sarkasmus und greift zur Moralisierung auf die barocke Affektenlehre zurück. Höchsten Wert legt der Maler auf die Erfahrbarkeit taktiler Spannung: Im Bildzentrum offenbart sich der Kontrast von Kraft und Innehalten, vom muskulösen Körper Vulkans und seinem zarten Gestus, seiner Wut und seiner Angst, die Wahrheit aufzudecken. Das hochgezogene Netz bildet ein Dreieck, das im Kleinen die auf dem

[922] Mattiauda, Elena, Katalogbeitrag *Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, in: *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mario Alberto Pavone, Genua, Palazzo Ducale 22.03-06.07.2003, Mailand 2003, S. 95.
[923] Pier Francesco Mazzucchelli, gen. Il Morazzone (1573-1626), *Die Enthauptung Johannes d. Täufers*, ca. 1617, Öl auf Leinwand, 112 x 82,5 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB2812.
[924] Öl auf Kupfer, 47 x 34,6 cm, St. Petersburg (FL), Museum of Fine Arts.
[925] Genua, private Sammlung, publiziert in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, Abb. 214.
[926] Homer, *Odyssee*, a.a.O., VIII, 280-281.

Kopf stehende Pyramide spiegelt, die aus der Form der Dreiergruppe der Figuren Mars Venus und Vulkan resultiert und auf die Fatalität der unglücklichen Liebesbeziehung verweist. Ein caravaggeskes Licht fällt von links oben ins Bild, um nur partiell Teile des Bildes stark zu beleuchten und die Psychologisierung des Dargestellten zu verstärken. Die Rückenfigur des die Wahrheit erkennenden Vulkan wird im Schlaglicht hell ausgeleuchtet. Carlone zeigt in diesem Gemälde sein Beherrschen der naturalistischen Bildmittel. Mit dem Motiv des das Geschehen aufdeckenden Gottes demonstriert Carlone bewusst sein Konstatieren neuer Darstellungsmöglichkeiten. Es reflektiert das mutige Herausbrechen des gereiften Künstlers aus den traditionellen Mustern der Genueser Bildtradition des 16. Jahrhunderts und darf als offenkundige Präsentation seines malerischen Könnens, einer venezianischen Mühelosigkeit (*sprezzatura*) und seiner zunehmenden Angehörigkeit zur pathosreichen Barockmalerei verstanden werden.

Zur Mitte des 17. Jahrhunderts tendiert G.B. Carlone, seine Kompositionen horizontal auszudehnen. Diese Tendenz geht mit der Funktion der Kunstwerke einher: Zunehmend sind diese für die länglichen Galerien der Stadtpaläste konzipiert. Die in die Breite gezogenen Kompositionen stimmen mit ihrer narrativen Aufgabe überein. Die Fresken übermitteln eine große Fülle an Erzählstoff, die sich, einer Diegese gemäß, an den Wänden entlang entfaltet. Eine verlängerte waagerechte Aneinanderreihung der Figuren am vorderen Bildrand findet sich bereits im Aquarell *Der Triumph Jupiters mit musizierenden Göttern*[927] (Abb. 214). Die ehrenvolle Pose Jupiters in Untersicht kann als Indiz für eine Datierung der Zeichnung in die fünfziger Jahre gelten. Die Attitüde der Venus ist ähnlich jener der Fama Valerio Castellos im Palazzo Stefano Balbi (Genua, Palazzo Reale). In diesen Jahren setzt sich Carlone stark mit der neuen Künstlergeneration um Castello, Gregorio de Ferrari und Giovanni Andrea Carlone auseinander, integriert deren Innovationen jedoch in die alten Kompositionsmuster. Durch die Zeichnung wird ersichtlich, wie Carlone verschiedene Themen in gleicher Weise konzipierte: Die Olympischen Gottheiten handhabt der Malers wie seine *Musizierenden Engel* und platziert sie wie gewohnt, horizontal am unteren Bildrand. Zwischen religiösen Gloriendarstellungen und mythologischen Triumphzügen wird nicht unterschieden. Jupiter thront als Herrscher des Olymps über den anderen Gottheiten. Blitze in seiner rechten Hand kennzeichnen ihn als Donnergott. Seine Pose

[927] Farbiges Aquarell, 264 x 396 mm, Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 16174 F.

ist der Figur des Neptun entlehnt, die Taddeo Carlone für den Neptunbrunnen im Garten der Villa del Principe in Genua entworfen hatte. Den Platz der Rösser nimmt jedoch das Symbol Jupiters, ein großer flügelschwingender Adler, ein. Ein ähnliches Motiv verwendet Carlone im Fresko des Palazzo Ayrolo Negrone (Abb. 228).[928] Unter den Göttern sind am rechten Bildrand Apollo mit Lyra, in der Mitte Mars mit einem Cello und auf der linken Seite Venus mit einer durch eine Muschel verzierte Trompete zu identifizieren. Newcome-Schleier erkennt in der Linken der Liebesgöttin ein Herz.[929] Die männliche Figur zwischen Venus und Mars könnte als Vulkan mit Laute gedeutet werden. Weiterhin ist eine Orgel spielende Figur zur Rechten Apollos zu sehen. Umringt sind die Götter von einem Wolkengebilde, das Carlone gewöhnlich zur Überhöhung der Heiligenfiguren in seinen Fresken für die katholische Kirche einsetzte. Am linken unteren Bildrand ist ein Familienwappen angedeutet, was dafür sprechen könnte, dass die Zeichnung eine Vorstudie für ein Wandgemälde bildet. Auch die perspektivische Untersicht deutet darauf, dass aus der Invention ein zentrales Deckenfresko entstehen sollte. Thematisch fügt es sich zu Carlones Werken im Palazzo Ayrolo Negrone und seinem Fresko im Palazzo Reale (Abb. 321). Die für G.B. ungewöhnlich spielerische Behandlung des Themas könnte auf den speziellen Wunsch der Auftraggeber zurückzuführen sein, während die Darstellung musizierender Gruppen zum festen Bestandteil des Bildpersonals der Brüder Carlone gehört. Mit flächigen, dunklen Pinselstrichen wurden die Konturen und Schatten der Figuren hervorgehoben. Auch diese Tatsache bekräftigt eine Zuschreibung an Giovanni Battista.

Die beiden als Pendants konzipierten Ölgemälde *Perseus befreit Andromeda* und *Jaël tötet Sisera*[930] (Abb. 356-364) geben Aufschluss über die Interpretation und Behandlung mythologischer Themen in Genua im 17. Jahrhundert und bilden einen konkreten Beleg für die Einbettung der paganen Geschichten in einen religiösen Bildapparat. Carlone gebraucht die antike Szene als Präfiguration der biblischen Episode. Demnach ist zu vermuten, dass das Gemälde *Perseus befreit Andromeda* seinen Aufhängungsort zur Linken der Leinwand *Jaël tötet Sisera* fand. Diese These bestätigt sich im Bildaufbau der beiden Pendants, die, in der zuvor genannten Weise nebeneinander gesetzt, eine einzige, eines Triptychons ähnliche Komposition bilden. Dergestalt liegen sich die beiden inhaltlich und formal korrespondierenden Paare Perseus mit Andromeda und

[928] Newcome-Schleier 1989, S. 103.
[929] Ibid., S. 102.
[930] Öl auf Leinwand, je 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis.

Jaël mit Sisera als Spiegelungen an den Seitenrändern gegenüber, während die Hintergrundmotive in der Mitte aufeinandertreffen und eine Weiterführung finden. Auf diese Weise verschmelzen zudem die jeweils in der Tiefe positionierten, bewölkten Himmel und die Gebirgszungen zu einem Bildmotiv. Diese zentrale Landschaftsdarstellung, deren einzelne Szenen formal und inhaltlich aufeinander Bezug nehmen, wird von den beiden Hauptmotiven, zur Linken von der Rettung Andromedas durch Perseus, zur Rechten von der Tötung Siseras durch Jaël, flankiert. Auch die Draperie in der rechten oberen Bildecke des Gemäldes *Jaël tötet Sisera* deutet auf die oben vermutete Positionierung der Leinwände hin. Die Darstellung findet ihren Beginn im mythologischen Gemälde, dessen Inhalt dem vierten Buch der *Metamorphosen* Ovids entnommen ist (IV, 663- 739). Der Gott Perseus, Sohn Jupiters und Danaes, entdeckte auf seinem Rückflug in seine Heimat Seriphos, aus der König Polydectes ihn entsandt hatte, ihm das Haupt der Medusa zu bringen, die schöne Jungfrau Andromeda, die zur Opferung an das Seeungeheuer an einen Felsen gekettet war. Auf Drängen Perseus‘ offenbarte die Tochter des Königs Kepheus schließlich ihr Schicksal: Infolge einer Prahlerei ihrer Mutter Kassiopeia, die behauptet hatte, schöner als die Nereiden zu sein, strafte Neptun das Land Kepheus‘, indem er ein Meeresungeheuer auf dieses hetzte. Das Orakel besagte die Rettung des Volkes durch die Opferung der Königstochter. Noch während Andromeda ihr Unheil schilderte, tauchte aus dem Meer das Untier hervor und drohte die Jungfrau zu verschlingen. In Liebe entbrannt, hielt Perseus bei den am Ufer klagenden Eltern Andromedas um ihre Hand an. Diese Bedingung, die Perseus für die Rettung ihrer Tochter aufstellte, nahmen die Eltern ohne zu zögern an und boten ihm dazu ihr Reich an, woraufhin Perseus sich in die Lüfte schwang und das Seemonster mit seinem Sichelschwert, das er von Merkur erhalten hatte, erstach. In der leicht zur Linken versetzten Bildmitte stellt Carlone den darauffolgenden Moment dar, in welchem Perseus zu Andromeda eilt und diese von ihren Fesseln befreit.

Wie Rubens[931] wählt Carlone den friedlicheren Augenblick nach der Tötung des Monsters, verleiht diesem aber, erneut nach dem Modell des Flamen, eine Bewegtheit, welche die Dynamik des vorherigen turbulenten Kampfes weiterführt. In Betonung ihrer Gegensätze zeigt Carlone das aneinandergeschmiegte, ungleiche Paar und erreicht wie das Vorbild eine erotische Spannung zwischen den idealisierten Protagonisten. Zur

[931] Peter Paul Rubens, *Perseus befreit Andromeda*, ca. 1622, Öl auf Eichenholz, 100 x 139 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Verbildlichung der Göttlichkeit Perseus‘ lässt der Maler die Gewänder des aufrecht stehenden Heroen im Wind wehen, während er das Tuch, das den Unterleib der irdischen Königstochter bedeckt, die weltliche Schwere suggerieren lässt. An die Worte Ovids erinnernd, zeigt Carlone die Tochter des Kepheus in der einer Marmorstatue gleichenden Gestalt mit hellem Inkarnat und zu diesem kontrastierendem, langem, schwarzem Haar. Sitzend beugt sie sich schutzsuchend an die Brust ihres Retters, der seinen rechten Arm emporstreckt, um die Fessel vom Gestein zu trennen, während seine linke Hand den bereits befreiten Arm seiner Verlobten auffängt. Wieder wählt der Maler zur Gestaltung des Helden seinen Figurentypus des im seitlichen Kontrapost stehenden, als römischer Soldat in goldenem Gewand mit rotem Umhang gekleideten, jungen Mannes. Der Maler erleichtert dem Betrachter die Identifizierung des Helden, der mit all seinen Attributen gekennzeichnet ist: Seine geflügelten Schuhe und Helm erinnern an die Mitgift Minervas; zu den Füßen Andromedas lässt Carlone vom Kampf ermüdete, dekorativ posierende Eroten liegen. Der linke, auf dem Bauch positionierte Gehilfe Perseus‘ ist im Begriff, den linken Fuß der Königstochter von den Ketten zu befreien, während die Putte zur Rechten ihre Ruhestätte auf dem Schild Perseus‘ gefunden hat und das glänzende Schwert des Heroen, das es in den Händen hält, bewacht. Ein rotes Band, welches das festliche Wehrgehänge Perseus‘ bildet, trägt zur Dekoration des Abgebildeten bei. Den Hintergrund nutzt der Maler zur Darstellung der dem Hauptmotiv zeitlich vorgelagerten Szenen. Ungleich der literarischen Vorlage und gemäß des neuzeitlichen Vergleichs des Perseus mit Bellerophon, bildet Carlone das Kind Medusas und Poseidons am linken Bildrand ab. Pegasus erscheint als gezäumter Schimmel frontal zum Betrachter, prophetisch blickend und die Konkave der Figur Andromedas aufnehmend, neben dem Felsen am linken Bildrand und erinnert an das zuvor von Perseus abgeschlagene Haupt der Medusa, aus deren Rumpf das geflügelte Ross entsprang.

Eine vergleichbare Dreiteilung des Gemäldes mit einem das Bild in der Mitte teilenden Felsen und einer am rechten Bildrand mit emporgehobenen Armen flehenden Gestalt findet sich im gleichnamigen Werk Domenico Fetis (um 1589-1623)[932]. Der goldene Schimmer, der sich in Carlones Version über das Gestein und den linken Bildhintergrund legt, harmonisiert mit dem ebenso goldfarbenen Haar der Putten und des Perseus sowie dessen Kleidung und kontrastiert mit den silbrigen Tönen, die die

[932] *Perseus befreit Andromeda*, ca. 1620, Öl auf Pappelholz, 40,5 x 72,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 7722.

rechte Bildhälfte dominieren. An flaches Gewässer gespült, erscheint dort der Kadaver des Seeungeheuers, das Carlone als fantastisches Fabelwesen mit stark karikatureskem und groteskem Charakter gestaltet. Der literarischen Quelle gemäß, lässt Carlone das Ungeheuer mit Blut durchtränkten Wellen umspülen. Vor einem sich am Horizont allmählich lichtenden Wolkenhimmel deutet der Maler die ligurische Küste des sich zur Rechten Genuas erstreckenden *Ponente* an, vor welcher wiederum ein Teil der Hafenmole Genuas und ein zeitgenössischer Palast vorgelagert sind. Innerhalb dieser kleinen Szenerie zeigt Carlone eine aufgeregte Menschenmenge in antiker Kleidung. Die Protagonisten, darunter die verzweifelten Eltern Andromedas, sind einer Theateraufführung ähnlich auf dem Pier formiert, während weitere Figuren sich wie Zuschauer über die Balustrade beugen.

Andrea Ansaldo nutzte in seinem Perseus-Zyklus der Villa der Spinola in Sampierdarena den Heroen Perseus zur Versinnbildlichung der militärischen Erfolge Ambrogio Spinolas. Gavazza zieht den Vergleich zwischen dem vom Streben nach Ruhm getriebenen Perseus und dem ebenso durch Erfolg berüchtigten Ambrogio Spinola. Die Befreiung der Andromeda symbolisiere letztendlich, so Gavazza, nichts anderes als den Triumph des Guten über das Schlechte, bzw. des Helden Spinola über seine politischen Feinde.[933] Gavazza verweist in diesem Zusammenhang auf Andrea Alciatos Emblem XIV des *Emblematum Liber* (zuerst Augsburg 1531), das den Ritter Bellerophon mit dem das Böse überwindenden, moralischen Helden Pegasus vergleicht. Einen ähnlichen Sinngehalt hat die oben genannte Version Rubens inne, die in Beziehung zu ihrer Entstehungszeit während des Achtzigjährigen Krieges zu setzten ist. Fundamental für das Verständnis Carlones Gemäldes ist zudem Gavazzas Aussage, Ansaldo spiegle in seinem Werk die spanische Vorliebe für das Genre der den Helden zu Pferd feiernden Literatur, wie etwa die Ritterepen, wider, die sich im 16. und 17. Jahrhundert u.a. auf Italien ausgeweitet hatte. Torquato Tasso und Cervantes bilden nur einige Quellen, denen sich auch Carlone zur Befriedigung dieses militärischen Interesses bediente. In der Ikonographie Genuas ist zudem einer ihrer Schutzpatrone, der Heilige Georg, von großer Bedeutung für die Ausbreitung der Darstellungen des Soldaten zu Pferd. Wie bei Ansaldo spielt sich die Szene auch in Carlones Version vor der Silhouette der Stadt Genua ab, was auf die Übertragung der Tugenden des Helden Perseus auf einen Edelmann der Republik hindeutet.

[933] Gavazza 1974, S. 60.

Im linken Hintergrund des Bildes *Jaël tötet Sisera*, stellt Carlone zwei Soldaten dar, die auf die Szenen des Gemäldedependants und dessen Seeungeheuer zeigen. Nicht nur formal sind die Motive miteinander verbunden: Mit dem Deuten der beiden Figuren auf die Heldentat des Perseus, die Vernichtung des teuflischen Feindes, verweisen diese zugleich auf den Sieg des Guten über das Böse, den die Handlung Jaëls im Bildvordergrund symbolisiert. Das vierte Buch der Richter (17-24) berichtet von dieser durch die Prophetin Deborah vorausgesagten (Ri4,9) und nach der Erfüllung in einem Lied besungenen (Ri5,24-27) Heldentat der „Frau des Keniters Heber" (Ri4,17; 5,24) im Kampf der Israeliten gegen die Unterdrückung durch die Kanaaniter. Jaël gewährte dem kanaanitischen Feldherren Sisera Unterschlupf, als dieser auf der Flucht nach seiner von Gott erzwungenen (Ri4,15) Niederlage in der Schlacht gegen den Israeliten Barak zu ihrem Zelt kam. In ihrer List forderte sie ihn auf, in ihr Gemach zu treten, deckte ihn mit einem Teppich zu und gab ihm Milch zu trinken. Als der Feldherr König Hazors von Kanaan eingeschlafen war, nahm sie einen Zeltpflock und schlug diesen mit einem Hammer durch seine Schläfe.

Ein am rechten oberen Bildrand aufgezogener, gesäumter, roter Vorhang gibt den Blick auf eine bühnenähnliche Szenerie frei, in deren vorderem Rand Sisera sein Schild und den Helm abgelegt und sich hinter dieser Armatur auf den bloßen Boden gelegt hat. Carlone verzichtet zugunsten der Vermittlung roher Gewalt auf die Darstellung des in der Bibel erwähnten Teppichs. Mittels pastoser Weißhöhungen hebt der Maler den metallischen Glanz der Rüstung und des Pflocks hervor und suggeriert eine bedrängende Kälte des Materials. Über dem Körper des Heerführers ist eine halb hockende, den Hammer in der Luft schwingende Jaël im Begriff, den Pfahl in den Kopf des Schlafenden zu schlagen. Ihr wehendes Gewand suggeriert die hohe Geschwindigkeit ihrer Aktion. In ihrer Gestalt und ihrer Pose nimmt der Maler auf Artemisia Gentileschis[934] Verbildlichung der biblischen Erzählung Bezug, in der ebenfalls eine kräftige Frauenfigur mit geflochtenem blonden Haar und Perlenohrringen erscheint, deren goldenes Miederkleid mit der roten Rüstung eines dunkelhaarigen Siseras kontrastiert. Wie Gentileschi bildet Carlone das Gemach Jaëls als häusliches Interieur und nicht wie im Alten Testament als Zelt ab. Während Artemisia auf der Nahsicht der beiden einzigen Personen im Bild besteht, öffnet sich in Carlones Version eine Tür im linken Bildhintergrund zu besagter Landschaft mit Soldaten. Das Gemälde

[934] Ca. 1620, Öl auf Leinwand, 86 x 125 cm, Budapest, Szépmuvészeti Múzeum.

verfügt über einen vom Maler selten dargestellten perspektivisch geplanten Raum mit Kachelboden, dessen Fluchtlinien sich zum Horizont hin bündeln. Der literarischen Quelle gemäß und in Spiegelung der Figur in Gentileschis Bild, lässt Carlone Jaël den Hammer mit der rechten Hand heben (Ri5,26). Der Moment des Ausholens mit dem Hammer, der die Befreiung des Volkes Israel versinnbildlicht, entspricht dem im Gemälde-Pendant abgebildeten Augenblick, in welchem Perseus die Hand emporstreckt, um die Ketten zu lösen. Jaël bildet das biblische und weibliche Gegenstück zum Helden Perseus. Mit Judith und Esther gehört sie den Drei Guten Jüdinnen innerhalb der im Mittelalter entstandenen Ikonographie der Neun Heldinnen an, die für die Befreiung ihres Volks gefeiert werden. In ihrer mutigen Tat präfiguriert Jaël zudem Maria, die den Teufel besiegt[935], was sie wiederum mit dem den Heiligen Georg präfigurierenden Perseus verbindet.

Die beiden Gemälde, die zusammen ein festliches Arrangement der Farben Rot und Gold bilden, gehören den von Ratti erwähnten „zahlreichen, über die Stadt Genua verstreuten Ölgemälden“ (vgl. Kap. 1.1.) an, die in den Kunstführern des 17. und 18. Jahrhunderts keiner weiteren Erläuterung gewürdigt werden. Sie kamen zuerst 1985 auf den Markt, als sie vom Genueser Auktionshaus Boetto versteigert wurden.[936] Durch die bei dieser Gelegenheit vermerkte Provenienz der Gemälde ist bekannt, dass sich diese zuvor in der Sammlung der Grafen Sopranis im Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis befanden und dort, in beschnittener Form, in gemischtlinige Rahmen eingefügt waren. Eine anschließende Restaurierung führte die Bilder auf ihre ursprüngliche Dimension zurück.[937] Dagnino schlägt aufgrund der kursiven Pinselführung und der akzentuierten Mimik und Gestik der Figuren eine Datierung nach 1660 vor. Angesichts der leicht ungelenken, monumentalen Figuren, die das Gemälde mit den Fresken Carlones im Palazzo Alessandro Spinolas (vgl. Kap. 3.4.1.) verbinden, sollen die Werke an dieser Stelle in die späten1650er Jahre angesiedelt werden.

[935] Poeschel 2011, S. 72.
[936] *Asta di mobili e oggetti di antiquariato provenienti da nobili famigli genovesi*, Genua 1985, S. 19, 34.
[937] Dagnino, Anna, Katalogbeitrag Nr. 34., *Perseo libera Andromeda*, in: *Genova nell'Età Barocca*, S. 124.

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro

Wie die Jesuiten in den Lobschriften an die Lehren des Alten Testaments erinnerten, verwiesen sie gleichermaßen auf die Helden der Römischen Republik, appellierten an deren Selbstlosigkeit und lobten ihre Taten. Der Jesuitenpater Giovanni Andrea Alberto rezitierte bei der Krönung Giovanni Battista Lercaros im Jahre 1643. In seiner Laudatio „Il Sole Ligure nella casa Lercara" werden zwei Erzählungen Titus Livius' zum Gegenstand erhoben, die G.B. Carlone zu Fresken gestaltet: Der Krieg zwischen Römern und Sabinern sowie die Figur Gnaeus Marcius Coriolanus. [938] Belloni erklärt die Situation der Kunst in Genua zur Mitte des 17. Jahrhunderts wie folgt:

„All'inizio del 1650 due gusti si fronteggiavano in Genova, determinando due correnti che facevano capo ai due affreschisti superstiti: i tradizionalisti, rivolti al Carlone; i novatori, che guardavano con simpatia al nuovo linguaggio introdotto dal Benso ed alle sue soluzioni estetiche. Ai primi appartenevano la maggioranza della popolazione e la media cultura; ai secondi, i ricchi committenti desiderosi di una pittura che assecondasse le esigenze del nuovo concetto di scenografica grandiosità. A questi ultimi appartenevano tutti i ricchi patrizi, che si trovavano spesso a contatto con quanto succedeva nelle città all'avanguardia del rinnovamento artistico come Roma."[939]

Fundamental für das Verständnis der Malerei zur Mitte des Seicento in Genua ist Bellonis Unterteilung der Bevölkerung in Traditionalisten und Avantgarde. Allerdings irrt er, wenn er alle Patrizierfamilien der Stadt zur zweiten Gruppe zählt. Zum einen widerspricht seiner These Carlones hohe Auftragsquote seitens der Genueser Aristokratie, zum anderen arbeiteten Carlone und Giulio Benso aus genau jenen von Belloni genannten Gegebenheiten in ergänzender Manier zusammen. Sollte seitens der herrschenden Klasse ein politischer Patriotismus oder die christliche Frömmigkeit zur Schau gestellt werden, wurde Giovanni Battista Carlone zur künstlerischen Realisierung dieser Ansichten einberufen. Giulio Bensos und Paolo Brozzis malerische Umrahmungen der *quadri riportati* Carlones dienten der dekorativen Adaptierung an die von der Avantgarde angeordnete illusionistische Ästhetik. Im zweiten Teil seiner Arbeit beschreibt Belloni den Prozess des Übergangs von rhetorischer Barockmalerei

[938] Alberto erwähnt diese im Zuge seiner Lobrede auf die ehrenwerte Geschichte der Familie Lercari und die Heldenfigur Megollo Lercari (vgl. Kap. 3.5.), S. 45-46: „Vedi l'armi de' Lercari già pronte, due Galere verso Oriente volanti […] un solo horatio, con due Galere quattro in un giorno de nimici ne frange […]O cuore da fare invidia à Temistocli, e Coriolani!"
[939] Belloni 1969, S. 223.

zum dekorativen Spätbarock, dem G.B. entsagte. Belloni nennt den Grund für Carlones Verweigerung: „[…] non riusciva ad adattarsi ad un linguaggio e ad una estetica tanto contraria alla sua personalità ed ai canoni della sua formazione manieristico-romana.“[940]

In den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts machte der genuesische Adel vermehrt Gebrauch von republikanische Werte vermittelnder Ikonographie, die in der Mitte des vorherigen Jahrhunderts in Genua eingeführt worden war.[941] Diese Tendenz steht in enger Verbindung zu dem städtischen Anliegen in jenen Jahren, die politische Form der Republik mittels eines propagandistischen Bildprogramms zu manifestieren. Diese traditionelle Tugenden symbolisierenden Motive fanden die Maler der Zeit in der klassischen Mythologie und der römischen Geschichte. Der in die gegenreformatorischen Bestrebungen der Katholischen Kirche eingebundene Carlone fand nun seine Erfüllung auch in einer anderen Art des Konservatismus. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Maler größtenteils Palazzi des traditionell gesinnten Teils der herrschenden Klasse Genuas ausschmückte und ein Verlangen nach Plausibilität und Strenge des Dargestellten bediente. Es sind zudem Parallelen zwischen den machtorientierten Orden, wie etwa den Jesuiten, und den *alberghi* zu ziehen. Die beiden Institutionen waren nicht nur politisch und religiös miteinander verflochten, sondern glichen einander in der wirkmächtigen Bildsprache der von ihnen in Auftrag gegebenen und zum Großteil von Giovanni Battista Carlone realisierten Kunstwerke.

Im Palazzo Alessandro Spinolas in der Strada Nuova bemalte Carlone die Decken zweier Salons, deren Fresken in ein ikonographisches Programm zur Verherrlichung der Republik eingebunden sind. Der Nachkomme der alteingesessenen Adelsfamilie Spinola-Luccoli ließ seinen geerbten Palast aus dem 16. Jahrhundert in den fünfziger Jahren des darauffolgenden Jahrhunderts umgestalten.[942] Als Anlass zur Ausmalung des Palastes, die die Ausführung eines komplexen Freskenprogrammes zur Glorifizierung der Patrizierfamilie vorsah, ist Alessandro Spinolas Wahrnehmung des Amtes des Dogen der Republik Genua in den Jahren 1654-1656 anzusehen. Alessandro setzte mit seiner Herrschaft eine Familientradition fort, die bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückführt. Auch seinem Vater Andrea Spinola wurde diese Würde in den Jahren 1629-31 zuteil. So bedeuteten bereits die im 16. Jahrhundert von den Gebrüdern Calvi

[940] Ibid., S. 225.
[941] Gavazza 1974, S. 263.
[942] Die Übertragung des Palastes von Andrea Spinola auf dessen Sohn Alessandro im Jahr 1630 ist durch ein Dokument im Historischen Archiv Genua (Aktenbündel 15, 6. März 1630) belegt; Gavazza 1989, S. 41-42, Anm. 72.

und Semino geschaffenen Fresken mit Schlachtendarstellungen und der römischen Episode des *Horatius Cocles* den Beginn einer Ikonographie, die sich zur Verherrlichung der Machtposition der Spinola und der politischen Form der Republik antiker Werte bemittelt und diese auf konkrete politische Ereignisse überträgt.[943] Zur Freskierung des großen Salons wurde Domenico Piola berufen, der die Regentschaft Alessandro Spinolas in einer *Allegorie des Friedens mit Herkules und Janus* feiert. Die Schließung des Tempels und die Verwahrung des Schlüssels bei Janus, bedeutete das Einläuten einer Friedensepoche und einer Zeit der Prosperität. In Piolas Fresko wird Janus von Juno begleitet, die auf Neptun zeigt. Dieses Motiv symbolisiert die auf dem Seehandel basierende Blüte des Reichtums der Hafenstadt Genua. Die Begleitgottheiten Diana, Bacchus, Venus, Pluto und Proserpina deuten ebenfalls auf den Reichtum innerhalb der friedlichen Epoche hin. Piolas Szenen innerhalb und außerhalb der perspektivischen Malerei Paolo Brozzis zeigen Festlichkeiten zur Huldigung des Janus, die sogenannten Agonalia, welche am neunten Januar gefeiert wurden.[944] Die Idee, das Florieren Genuas auf seine starke Marine zurückzuführen, übernimmt Piola von Giovanni Battista Carlone, der seine Invention mit den Fresken im Palazzo Negrone (vgl. Kap. 3.4.2.) und in der Kapelle des Palazzo Reale (vgl. Kap. 3.4.3.) realisiert hatte.

Ähnlich des Freskenprogrammes der Annunziata (vgl. Kap. 3.1.4.) funktionieren die Deckengemälde Carlones auch im Palast Alessandro Spinolas als glaubwürdiges Fundament für ein illusionistisches Triumphbild Piolas. Wie Janus im Fresko Piolas eine Brücke von Irdischem zu Himmlischem bildet, agiert Carlone als Vermittler zwischen den Wandgemälden des 16. Jahrhunderts und der spätbarocken Malerei Piolas. Den Episoden der Römischen Geschichte, wie sie die Gebrüder Calvi und Semino interpretierten, fügt Carlone nun eine fundamentale Moralistik hinzu.[945] In einem Nebensaal schuf Carlone das Hauptfresko *Coriolanus tritt vor seine Familie* (Abb. 341-344) nach den Erzählungen Livius‘ (Liv. II, 40, 1-10; Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, V, 4,1.) sowie die Randfresken *Der Verrat des Königs Tarquinius Superbus an den Gabinern* (Liv. I, 54, 5-6; Ovid, *Fasti* II, 701-710; Abb. 345), *Tarquinius Sextus und Lucretia* (Liv. I, 58, 1-5; Ovid, *Fasti*, II, 789-811; Abb. 346), *Der Selbstmord Lucretias vor den Augen ihres Vaters und ihres Ehemannes* (Liv. I, 58, 6-12; Ovid, *Fasti*, II, 815-834; Valerius Maximus, VI, 1; Abb. 347) und *Pero*

[943] Gavazza 1989, S. 279; 333, Anm. 115.
[944] Bozzo 2000, S. 58.
[945] Vgl. Gavazza 1989, S. 282.

rettet ihren Vater Cimon vor dem Hungertod (*Caritas Romana*; Valerius Maximus, V, 4-7; Abb. 348).[946] Die Fresken des Palazzo Andrea Spinolas, an denen G.B. Carlone und Domenico Piola ohne größeren zeitlichen Abstand arbeiteten, machen ihre unterschiedlichen Malweisen deutlich: Die narrativen Szenen Carlones treffen auf illusionistische Dekorationen Piolas. Während Letzterer die Wände des Palastes mit dem fiktiven Raum des Freskos gleichsetzt, greift Carlone weiterhin auf das Konzept des *quadro riportato* zurück. Dabei offenbart sich die Nähe seiner Kompositionen zur Theaterkulisse. Die Fresken öffnen sich dem Betrachter wie Fenster, die einen Blick auf eine Bühne freigeben. Der Bildaufbau deckt sich mit der theatralen Mimik und Gestik des begrenzten Figurenpersonals.[947] Die stilistischen und die Komposition betreffenden Merkmale führen zur Annahme, Carlone habe sich in seinem Deckengemälde *Coriolanus tritt vor seine Familie* nicht allein auf die antiken Schriften Titus Livius' und Plutarchs *Coriolanus* gestützt, sondern als ikonographische Quelle auch Shakespeares gleichnamige Tragödie von 1607 gebraucht. Die Dramatisierung des politischen Konflikts und die Ausgestaltung der Figuren Virgilia und Volumnia sind insbesondere in Carlones späterer Version in Öl (Abb. 561-568) signifikant. Es ist der Moment gezeigt, als die Familie des Feldherren diesen anfleht, sein Heerlager zu verlassen und den begonnenen Krieg gegen die Römische Republik zu beenden. Coriolanus dient im Zusammenhang mit den weiteren antiken Szenen als Gegenmodell zur Tyrannei und als Beispiel für die Aufopferung des einzelnen Individuums für die Familie und das Gemeinwohl. Das Bild feiert den Sieg der Vernunft, der zu Frieden und zum Wohle der Republik führt. Mit seinem Deckengemälde nimmt G.B. Carlone zudem inhaltlich auf das Fresko *Das Urteil Salomos* seines Bruders Giovanni, im Erdgeschoss des Palastes Bezug, das ebenfalls auf die gerechte Regierung und die Idealherrschaft verweist.

---

[946] Ratti (1766, S. 288-289) sah die Residenz, als sie von Benedetto Spinola bewohnt war.: „[…] Salotto primo a sinistra della sala si trova tutto dipinto nella volta da Giovambatista Carlone, che in cinque riparti v'ha figurato Coriolano sotto Roma; Tarquinio, che ordina di recidere il capo a' papaveri; la tentazion di Lucrezia; la morte di Cleopatra, e la caritá Romana." Weiterhin nennt er die im Stil Gerhard Van Honthorsts bemalten Leinwände des Salons, ohne ihren Autor, wahrscheinlich Giovanni Andrea Carlone, zu nennen: „Dei quadri, i principali sono tre, uno con la presa di Cristo nell'orto, l'altro con la di lui flagellazione, e il trezo dimostrante la Pitonessa, che fa comparire innanzi Saulle l'ombra del Profeta Samuele [Giovanni Andrea Carlone, *Die Magierin von Endor*, Öl auf Leinwand, 213 x 211 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 2735 ?]. Questi quadri sono di ottimo gusto, tutti dipinti a lume notturno, e somilianti in tutto allo stile di Gerardo detto dalle Notti."; Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genua 1846, S. 318-319: „ […] Nel secondo salotto s'ammirano cinque medaglie di G.B. Carlone; in quella di mezzo rappresentò Coriolano supplicato dalla madre, e nelle alre la tentazione di Lucrezia; Tarquinio che ordina di recidere i fiori più alti de' papaveri; la carità romana, e la morte di Lucrezia…e nell'attiguo gabinetto Giovan Battista Carlone pinse il ratto delle Sabine […]."

[947] Gavazza 1989, S. 80.

Auch im Bild *Tarquinus Sextus und Lucretia* (Abb. 346) ist der theatralische Effekt das zentrale Bildmittel zur Steigerung der Dramatik. In seiner tizianesken Interpretation nutzt Carlone das Motiv eines geöffneten Kissens als Symbol für die Vergewaltigung der Lucretia. Notabel ist die Verwendung des Signums der Fackel, die ähnlich der Märtyrerpalme in den Darstellungen der Heiligenmartyrien von einer Assistenzfigur dargereicht wird. Vergleichbar mit der christlich-ikonographischen Verwendung, dient die Fackel Carlone in seinem Historiengemälde als Zeichen der Beleuchtung der Wahrheit sowie der Überwindung des Todes durch das Selbstopfer in Ataraxie. Die Geschichte Lucrezias hebt eine private Tugend hervor, bildet aber im Kontext der Ikonographie des Palastes eine politische Allusion.[948] Ihr Selbstmord in Anwesenheit ihres Vaters Spurius Lucretius Tricipitinus, ihres Ehemannes Lucius Tarquinius Collantinus und Lucius Iunius Brutus (Abb. 347) kann als Akt der Befreiung gedeutet werden, der die Vertreibung des Königs und die Errichtung der Republik zur Folge hat. Die negative Figur des Königs Tarquinius Superbus (Abb. 345) verkörpert die gegenteiligen Eigenschaften der zuvor genannten Helden. Sein hinterhältiges Handeln, das die Vorgeschichte zur Episode Lucrezias bildet, wird durch seine Absetzung bestraft.

Als negatives Beispiel der Königszeit fungiert der Verrat des Tarquinius Superbus und seines Sohns Sextus an den Gabinern. Carlones Fresko verbildlicht die Szene, in der Tarquinius Superbus im Begriff ist, die Kelche der höchsten Mohnblumen in seinem Garten abzuschlagen. Der symbolische Akt bildet den Befehl zum Bruch des Vertrages, den die Römer zum Zusammenschluss mit dem Volk Gabiis eingegangen waren. Sein Sohn Sextus, der als vorgetäuschter Flüchtling vor seinem eigenen Vater von diesem nach Gabii gesandt wurde, wird die versteckte, von den nichts ahnenden Boten überbrachte Nachricht, die Oberhäupter Gabiis zu töten, verstehen (Liv. I, 54, 5-6; Ovid, *Fasti* II, 701-710; Valerius Maximus 7,4,2). Die Mohnblumen versinnbildlichen die Aufopferung und verweisen auf die Tat Lucrezias. Als Attribut der Gesetzesgeberin Ceres beziehen sie sich auf die Treue zur Republik. Die römischen Historien feiern den Sturz der Monarchie und die Etablierung der Republik und spielen abermals auf das Amt Spinolas als Dogen dieses autonomen und stolzen Stadtstaates Genua an.[949] Die Allgemeingültigkeit der in den Historien vermittelten Werte sowie deren Verdienste

[948] Bozzo, Gianni, *Genova. Palazzo Spinola Gambaro. Banco di Chiavari e della Riviera Ligure*, Genua 2000, S. 86.
[949] Bozzo 2000, S. 89.

werden von den vier Personifikationen der Kontinente, den Allegorien (Abb. 349) der *Europa*, *Amerika*, *Asien* und *Afrika*, bezeugt. Im Gesamtkontext des Palastes gesehen, können sie zudem als missionarische Ambition der Marine Genuas, die Weltmeere zu beherrschen, gedeutet werden.

Einen weiteren Saal des Palastes ziert Carlones Deckenfresko *Der Raub der Sabinerinnen* (Abb. 350-351). Die Ikonographie des Salons fußt erneut auf einer Arbeit, die der Bruder Giovanni im Erdgeschoss des Palastes realisiert hatte: *Der Raub der Sabinerinnen* Giovanni Battistas nimmt Bezug auf die moralische Aussage des Freskos *Susanna und die Alten* von Giovanni Carlone. Die Opferbereitschaft der Heldinnen verbindet die Episoden zudem mit den Freskendekorationen des 16. Jahrhunderts, insbesondere mit der obengenannten Historie des *Horatius Cocles* (Livius, *Römische Geschichte* 2, 10-13). Die Szene des Raubes der Sabinerinnen ist von vier Allegorien, *Diligenza*, *Clemenza*, *Pace* und *Concordia Militare* (Abb. 352), die Carlone nach den Vorgaben Ripas gestaltet, sowie von zwei Lünetten, die den *Tod Kleopatras* (Abb. 353) und eine weitere Skizzierung des *Selbstmords der Lucrezia* (Abb. 354) zeigen, umgeben. Die Bilder wiederholen das Kompositionsschema der *Seligpreisungen* (Abb. 302-309) in der Kirche San Siro, das wiederum auf die Innovationen Carlones im Palazzo Negrone (vgl. Kap. 3.4.2.) zurückgeht,[950] und lassen eine Datierung der Fresken um 1657 vermuten. Die Selbstmorde der beiden Frauen bedeuten das dramatische Ende der vorherigen Gewalttaten. Bozzo verweist auf die Ähnlichkeit der Fresken Carlones zu jenen gleichthematigen Angelo Michele Colonnas und Agostino Mitellis von 1653 im Palazzo Reale, der damaligen Residenz Stefano Balbis.[951] Eine ähnliche Version wird auch Valerio Castello darstellen.[952] In seinem Bozzetto *Der Fall des Simon Magus*[953] kopiert Castello Carlones Motiv des Throns Romulus'. Mit dem *Raub der Sabinerinnen* führt Carlone die Tradition der Darstellung dieses Themas in Genua im Stil Luca Cambiasos[954] und Bernardo Castellos[955] fort. Auch Melins Silberteller zum *Raub der Sabinerinnen*[956] könnte Carlone als Vorlage für seine Komposition gedient haben. Im Wandgemälde ist Carlones Beschäftigung mit der akademischen Malerei offensichtlich. Es zeigt deutliche Ähnlichkeit zu den Kompositionen Pietro da Cortonas

[950] Gavazza 1989, S. 145.
[951] Bozzo 200, S. 89.
[952] Valerio Castello, *Der Raub der Sabinerinnen*, Genua, private Sammlung, publiziert in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, Abb. 237.
[953] Caen, Musée des Beaux Arts.
[954] *Der Raub der Sabinerinnen*, Genua, Villa Imperiale di Terralba, großer Saal des Piano nobile.
[955] *Der Raub der Helena*, Genua – Sampierdarena, Villa Spinola di S. Pietro.
[956] Toledo, Museo Catedralico, 1627.

und Poussins[957]. Wie im gleichnamigen, in den Kapitolinischen Museen aufbewahrten Gemälde Cortonas liegt die Konzentration auf der Gruppe in akademischer Pose im Bildvordergrund, die von einer Sequenz erläuternder Motive in einer Leserichtung von links nach rechts und weiteren Handlungsabläufen im Bildhintergrund begleitet wird.

Ein Vincent Malò zugeschriebenes Ölgemälde[958] (Abb. 355) ist als Bozzetto für das Fresko im Palast zu identifizieren. Für den Vergleich von Vorstudie und Deckengemälde erweist sich eine Erwähnung Alizeris als relevant: Dieser lobt Carlones Fähigkeit, ein bedeutendes Thema, wie es der Raub der Sabinerinnen bildet, auf vergleichbar kleinem Raum darzustellen. Carlones Konzept findet sich bereits in seinem Bozzetto. Die Gegenüberstellung von Skizze und Fresko ist aufschlussreich für das Verständnis der Arbeitsweise des Malers: Sie macht deutlich, dass der Künstler sein Bozzetto als fertiges, ausgereiftes Werk begreift, das keiner Änderungen bedarf. In der Bildmitte des Ölgemäldes findet sich eine identische Darstellung des Raubs der Sabinerinnen. An den linken Rand der Leinwand setzt der Maler eine dekorative Vegetation vor bewölktem Himmel. Auch erweitert er den Baldachin des Throns um eine im Wind wehende blutrote Draperie. Auf diese Weise erschafft er eine Vorstudie für das Fresko und ein für sich stehendes Galeriegemälde zugleich.

Beizupflichten ist der Beobachtung Alizeris, Carlone habe die Historie auf das Wesentliche ihrer Handlung reduziert.[959] Der Maler erreicht dies, indem er, wie Alizeri konstatiert, die Hauptmotive nach akademischem Vorbild an den unteren Bildrand rückt und das Figurengetümmel, das er als sekundäres Geschehen behandelt, im Bildhintergrund darstellt. Nochmals garantiert die Regelverbundenheit dem Maler einen prestigeträchtigen und die Politik der Republik betreffenden Auftrag. Sein Traditionalismus deckt sich erneut mit der Tatsache, dass die Klientel des Künstlers vordergründig im konservativen Flügel der Administration Genuas zu suchen ist. Einen fundamentalen Republikanismus vertritt Alessandro Spinola, wie dies bereits seine Vorfahren und sein Vater Andrea Spinola getan hatten. Gavazza verweist auf die

---

[957] Pietro da Cortona, *Der Raub der Sabinerinnen*, 1630, Öl auf Leinwand, 280 x 426 cm, Rom, Musei Capitolini, Inv. PC 137; Nicolas Poussin, *Der Raub der Sabinerinnen*, ca. 1633-34, 154,6 x 209,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 46.160; ca. 1637-38, Öl auf Leinwand, 159 x 206 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 7290.

[958] Giovanni Battista Carlone, *Der Raub der Sabinerinnen*, Öl auf Leinwand, verschollen, ehemals: Genua, Sammlung Angelo Costa, als Vincent Malò publiziert in: Orlando, Anna (Hrsg.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin/London 2001, Abb. 167.

[959] Vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 497.

antimonarchistische Bildungspolitik des Letzteren und dessen Wunsch, die aristokratische Jugend vermehrt durch die Lektüre antiker Klassiker zu moralischen, die Werte der Republik vertretenden Bürger zu erziehen.[960]

Im Atrium des Palazzo Spinola Gambaro, das heute den Banco di Chiavari e della Riviera Ligure beherbergt, sind Carlones Ölgemälde *Mucius Scaevola vor dem König Porsenna*[961] (Abb. 178) und *Clorinda befreit Olindo und Sofronia* (Abb. 391) aufbewahrt. Federico Alizeri[962] erwähnte das erstgenannte Gemälde als im gemeinschaftlichen Besitz der Brüder Andrea, Giovanni Battista, Antonio und Stefano des Zweiges der Spinola di San Luca, der Grafen von Lerma Befindliches. Die vier Söhne Luigi Spinolas bewohnten vom 31. Dezember 1859 bis 2. September 1876 den Palazzo Doria Spinola all'Acquasola (vgl. Kap. 3.2.1.3.), in welchem Alizeri im Jahr 1875 das Gemälde im großen Salon des Piano Nobile bewundern durfte.[963] Es ist gesichert, dass das Gemälde Teil der Sammlung der Spinola di San Luca war und nicht als zum Palast zugehöriges Inventar in den Besitz dieser gelangt war, denn in der vorherigen Beschreibung des damals von Massimiliano Spinola di Tassarolo bewohnten Palasts durch Alizeri ist das Gemälde nicht dokumentiert.[964] Das Werk blieb anschließend bis 1988 in der Kunstgalerie Rubinacci in Genua, als es in jenem Jahr Teil der Genueser Sammlung des Banco di Chiavari e della Riviera Ligure wurde.[965] Aufgrund der ikonografischen Verwandtschaft des Gemäldes mit den Fresken des Palastes Spinola Gambaro sowie im Allgemeinen mit der Ausstattung der Adelsresidenzen der Strada Nuova und des Altstadtkerns Genuas, stehen sich der heutige und der ursprüngliche Aufstellungsort des Werkes mit großer Wahrscheinlichkeit nahe. So gehört das Thema der Leinwand dem kulturpolitischen Tugendapparat Genuas an, mit dem sich die Residenzherren, den Vorbildern in den kommunalen Stadtpalästen und privaten Palazzi des Patriziats in Rom, Florenz und Venedig folgend, bildlich auf die antiken Ursprünge ihrer republikanischen Werte besannen.

---

[960] Gavazza 1989, S. 283.
[961] Um 1644, Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1399.
[962] Alizeri 1875, S. 242.
[963] Santamaria, Roberto, *«Palazzo, in parlar proprio, è l'habitatione di chi comanda»: l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI-XIX)*, in: Ders. 2011, S. 71.
[964] Alizeri 1847, Bd. II, S. 770-784.
[965] Farina, Viviana, Kat.-Beitrag Nr. 38 in: Marini, Paola/Rossi, Francesca (Hrsg.), *Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XVI al XX secolo*, Verona 2010.

Wie die Fresken des Palasts findet das Gemälde seine literarische Quelle in den Schriften Livius, Valerius Maximus und Plutarchs. Das gleichnamige Fresko der Gebrüder Calvi, das innerhalb eines Zyklus‘ Römischer Historiengemälde im zweiten Saal der rechten Seite im Secondo Piano Nobile entstanden war[966], ist ein Beweis für die Beliebtheit des Themas bei der Genueser Aristokratie des 16. und 17. Jahrhunderts, mittels dessen die herrschende Klasse die Unabhängigkeit der Republik feierte. Die Historie glorifiziert einen Helden, mit dem sich die Machthaber Genuas, die sich der ständigen Gefahr des Verlusts der Autonomie der Seerepublik und der Belagerung durch die sie umringenden Nationalstaaten ausgesetzt sahen, identifizieren konnten. Das der *Constantia* gleichbedeutende Selbstopfer Mucius‘ zum Gemeinwohl entspricht den Idealen der Genueser Auftraggeber, die sich ihrer politischen Verantwortung bewusst waren und das Fortbestehen der Familie innerhalb der herrschenden Klasse durch eine stabile Republik nach römischem Vorbild garantiert sahen. Mittels der Ikonographie bekannten sich die Palastbesitzer zur Genueser Verfassung, die im Gegensatz zur Monarchie den periodischen Wechsel der Regierung vorsah und die zur Politik befugten Adelsfamilien zum Zusammenhalt zwang. Eine Glorifizierung republikanischer Werte war demnach gleichbedeutend mit einem Eid, die Gesetzte zu befolgen sowie sich für den innen- und außenpolitischen Frieden des Staates einzusetzen. Paolucci erfasst den hohen Wert der Kunstwerke, die zur Präsentation zwischen Wandteppichen bestimmt waren, und führt ihren Bestimmungsort mit den folgenden resümierenden Worten pointiert und anschaulich vor Augen: „Dobbiamo immaginarli fra gli arazzi, i damaschi e i velluti dei palazzi della Strada Nuova, fra i Rubens e i Van Dyck che gli oligarchi genovesi collezionavano luchrando sui titoli del tesoro garantiti dalla corona di Spagna, in una Genova la cui bellezza Cervantes descrive con parole struggenti.“[967] Nicht zufällig diente als Vorlage für Carlones Komposition eine Version Peter Paul Rubens‘ und Anthony Van Dycks[968], von der er sowohl den Bildaufbau als auch einzelne Motive, wie etwa den kühnen Kontrapost Mucius Scaevolas sowie die Farbpalette übernahm.

Mit dem Ziel, durch die Ermordung des Königs Porsenna die Stadt Rom von der Belagerung der Etrusker zu befreien, drang Gaius Mucius Cordus in das feindliche Lager ein. Irrtümlich tötete er einen Schreiber, den er für den König gehalten hatte und

[966] Bozzo 2000, S. 26.
[967] Paolucci, Antonio, *Le «ricche miniere» di pittura del Banco*, in: Paola/Rossi 2010, S. 9.
[968] Ca. 1618- 1620, Öl auf Leinwand, 187 x 156 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. 749.

wurde von den Wachen festgenommen. Als er vor den König gebracht wurde und von seinem Todesurteil erfuhr, zeigte er sich furchtlos und konsequent und warnte den König vor den weiteren Römern, die sich ebenfalls in sein Lager geschlichen hatten. Von Angst ergriffen, ließ Porsenna einen Opferaltar heranführen. Unter Folterandrohung sollte Gaius Mucius die Gefahr seitens der Eindringlinge näher erläutern (Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, II,12,1-12). Carlones Gemälde zeigt den Moment, in dem Gaius Mucius, unerschrocken über die Drohung, seine rechte Hand ins Feuer hält und die Worte „ut sentias, quam vile corpus sit iis, qui magnam gloriam vident“ (2,12,13) spricht. Der weitere Verlauf der Geschichte lässt Mucius zum Helden werden: Beeindruckt von der Tapferkeit und Selbstlosigkeit des jungen Römers ließ Porsenna diesen frei. Gaius Mucius unterrichtete den Etruskerkönig von den dreihundert weiteren jungen Römern, die Attentate auf ihn planten, woraufhin dieser den Römern Friedensvorschläge unterbreitete. Es kam zum Frieden und zum Rückzug der Etrusker. Nach dem Verlust seiner rechten Hand wurde Mucius als Linkshänder später der Beiname „Scaevola“ gegeben (2,13). Plutarch präzisiert, dass der Römer das Namensanhängsel aufgrund der Entgegenname seines Schwerts mit der linken Hand bei seiner Freilassung erhielt (*Vitae parallelae*, I, *Solon/Poplicola*, 17). Die Schilderung Plutarchs berücksichtigend, zeigt Carlone Mucius stoisch auf den König blickend, während seine Hand auf dem Feuer verbrennt. Auch scheint der Maler eher einen von der Tugend Mucius‘ beindruckten König, wie ihn Plutarch einschätzt, darzustellen, als einen vor Furcht zum Kompromiss geneigten Herrscher, wie er bei Livius charakterisiert ist. Während in Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia*, III, 3,3,1) nahezu gefühlslose Protagonisten agieren, erachtet es Carlone für richtig, zur Persuasion des Betrachters pietätsvolle Helden, wie sie Plutarch typisiert, zu illustrieren.

Die Komposition bildet ein weiteres Beispiel für Giovanni Battista Carlones zielgerichtete Entscheidung, seine Malereien einer extrem konzeptuellen und formalen Geradlinigkeit zu unterwerfen. Die bis ins kleinste Detail ausgeführte Komposition entspricht der inhaltlichen Bildaussage. In einem die Darstellung dominant formenden, sinnbildlichen Einsatz von Licht und Schatten beweist Carlone sein Beherrschen der caravaggesken *chiaro-scuro*-Malerei, die er zudem in einen klassizistischen Rahmen setzt. Ein zeitgenössisch gekleideter, seinen rechten Arm in die Taille stemmender Mann mittleren Alters wendet sich im Schulterblick dem Betrachter zu und fordert diesen mit expressiver Mimik auf, das Bildgeschehen zu interpretieren. Die Lichtführung lässt den Blick des Beobachters direkt auf die Figur des Mucius fallen.

Der hellbeleuchtete Körper des blondgelockten Jünglings erstrahlt in ganzer Pracht in vorderster Reihe, während alle weiteren Personen verschattet in den Hintergrund gerückt sind. Wie Rubens und Van Dyck setzt auch Carlone das Motiv der über das Feuer gehaltenen Hand ins Bildzentrum. Das Element dient dem Maler zur Abbildung einer realistischen Glut und eines dekorativen, dreifüßigen und nach der Mode des Seicento mit Voluten und Widderköpfen verzierten Brandaltars. Symbolisch setzt er geschwungene Säulen in vertikaler Verlängerung über das Kohlefeuer, teilt das Bild somit in eine moralisch verwerfliche linke Bildhälfte und eine Mucius angehörende, im Ethischen begründete rechte Seite und verweist auf die grundlegende Bedeutung der Tugenden für die Republik, wobei zudem ein Verweis auf die christlichen Werte, welche die Basis des Christentums bilden, zu vermuten ist. Einer Martyriumsdarstellung ähnlich, betont Carlone den heroischen Akt Mucius‘ als göttliches Wunder. Die Gestalt des jungen Römers gleicht er einem Figurentypus an, den er zuvor zur Verbildlichung Christi, Johannes des Täufers sowie des mythologischen Helden Aeneas nutzt. Das rubenssche Pathos nicht aufgreifend, bleibt Carlones Darstellung einer frühen nachtridentinischen Spiritualität verpflichtet, erreicht über diese jedoch eine intime Empathie des Betrachters mit den Protagonisten. Carlone arbeitet den Kontrast zwischen dem Stoizismus des Römers und den verwunderten Figuren der Würdenträger aus, die dem Typus des Gelehrten gleichen, und lässt den Rezipienten stärker am Gefallen Porsennas, den dieser für den jungen Römer entwickelt, teilhaben. Das Gesicht des Königs verrät noch dessen Ärger, seine leicht geneigte Kopfhaltung stattdessen bereits seine allmähliche Meinungsänderung über Mucius. Carlone deutet an dieser Stelle auch auf die inhaltlichen und formalen Parallelen zur Szene *Jesus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 474) und den Kontrast zwischen einem jungen, sich der Wahrheit bewussten Helden und diese nicht erkennenden Alten. Dieser Divergenz entspricht Carlones ausdrucksstarke Gegenüberstellung von der horizontalen, strahlenden Hand des Märtyrers und dem antagonistischen, in Negativ-Beleuchtung dargestellten, warnenden Gestus des Königs. In einem harmonischen Farbspiel setzt Carlone die hellblaue Farbe des Gewands der Surrogat-Figur am rechten Bildrand neben ein hell-violettes Kleid des Feldherrn. In starkem Kontrast steht diesen Farben das leuchtende Rot der Rüstung Mucius‘ entgegen, in welcher sich der muskulöse Körper des Jugendlichen abzeichnet. In symmetrischer Analogie harmonieren der goldene Überwurf der linken Randfigur und das gleichfarbige Gewand des sich bückenden Soldaten am rechten Bildrahmen. Der Krieger ist im Begriff, den in kühner

perspektivischer Verkürzung abgebildeten Leichnam des durch Mucius ermordeten Sekretärs des Königs hochzuheben. Auf dessen Tod deutet der Maler mittels eines fahlen gelblichen Inkarnats hin. Die Säulenbasis ist mit klassizistischen Quadraturen ausgestattet, der untere Säulenschaft hingegen mit einem Relief verziert. Während ein dunkler Vorhang des Zelts des Königs den Ausblick auf die dahinterliegende Landschaft versperrt, geben die neugierig das Geschehen verfolgenden Soldaten im rechten Bildhintergrund einen kleinen Blick auf das etruskische Heerlager frei. Auch in diesem Detail ist Carlones Spiel mit verschiedenen Techniken ersichtlich: Das Gelände gestaltet er als Monochrom.

Angesichts ihres Tragens einer Malertracht mit Umhang und Federhut könnte im Motiv der zum Betrachter gewandten Figur ein Selbstportrait des Malers vermutet werden, was eine Datierung des Gemäldes in die vierziger oder fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zur Folge hätte. Zu den Gründen, die Viviana Farina[969] das Gemälde vor 1650 datieren lassen, ist die übereinstimmende Stilistik des Gemäldes mit Carlones Werken in Chiavari (vgl. Kap. 2), die im Jahr 1644 entstanden, hinzuzufügen.

Aus dem Vergleich mit dem an der gegenüberliegenden Wand des Atriums hängenden Ölgemälde *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*[970] (Abb. 391) resultiert ein zeitlicher und qualitativer Unterschied der beiden Werke, der sich hauptsächlich in der Gestaltung der Figuren äußert. Zieht man als weiteres Vergleichsbild *Rebekka und Elieser am Brunnen* (Abb. 208) heran, so zeigt sich deutlich, dass das Gemälde *Clorinda befreit Olindo und Sofronia* zeitlich zwischen den beiden anderen steht. Zugleich wird in der Gegenüberstellung dieser Werke, die einen Zeitrahmen von ca. dreißig Jahren abdecken, Carlones kontinuierliche Weiterverwendung bewährter Kompositionsmuster augenfällig. Abermals gestaltet der Maler den Bildaufbau mittels einer vertikalen Zweiteilung einer barocken Theaterbühne, auf der vier Protagonisten in Nahsicht im Bildvordergrund agieren. Auch das Thema der Sofronia und Olindo freikaufenden Clorinda, das dem erfolgreichsten Epos der Zeit, Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem*[971] entnommen ist, reiht sich in die die Tugenden glorifizierende Ikonographie der Genueser Paläste. Es behandelt die selbstlose Aufopferung dreier Individuen zur Rettung eines gesamten Volkes und ermöglicht daher die Darstellung von drei

[969] Farina 2010, Kat.-Nr. 38.
[970] Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1400.
[971] II, 14-53; zuerst Venedig 1580.

Heldenfiguren. Darüber hinaus dient das Sujet der Würdigung des ersten Kreuzzuges, an welchem sich die Genueser Aristokratie zur Verteidigung christlicher Territorien vor den Angriffen des osmanischen Reiches offensiv beteiligte. Als literarische und bildliche Quelle zugleich diente Carlone die 1604 in Genua publizierte und mit Stichen Bernardo Castellos illustrierte Version[972] (Abb. 734). Auch Claudio Monteverdis Vertonung einiger Motive des Epos'[973], wie das Madrigal *Der Kampf Tancredis und Clorindas* (SV 153) trug zur Popularität des Sujets bei.

Aufgrund des Raubes einer Reliquie aus der Moschee veranlasste der muslimische Herrscher Jerusalems, Aladin, den Völkermord an der christlichen Minderheit Jerusalems. Um ihre Gemeinschaft vor dem Massaker zu bewahren, klagte sich die christliche Jungfrau Sofronia selbst an. Ihr Geliebter Olindo bezichtigte sich daraufhin ebenfalls der Tat, um seinerseits die Angebetete zu beschützen, doch Aladin verurteilte beide zum Tod auf dem Scheiterhaufen. Beeindruckt von der Tugendhaftigkeit der beiden Jugendlichen bot die persische Kriegerin Clorinda ihre Dienste zum Freikauf der beiden Christen an. Carlone verbildlicht den dramatischen Moment der Rettung der aneinander gefesselten Geliebten vor dem Feuertod. Rational, ungleich der beiden dramatischen Versionen Mattia Pretis[974] behandelt Carlone den sich zur bildlichen Darstellung der barocken Affektenlehre und der musikalischen Gegenüberstellung kontrastierender *generi* Monteverdis eignenden Stoff. Clorinda stürmt nicht wie in Pretis Gemälden zur Befreiung der beiden Christen herbei, sondern ist von ihrem weißen Ross gestiegen und wird am rechten Bildrand gezeigt, wie sie ruhig und vernünftig, einem rhetorischen Diskurs angemessen, mit dem muslimischen Herrscher verhandelt, während sie mit ihrer rechten Hand auf die gefesselten Verlobten deutet. Carlone nutzt das Motiv der mit dem Rücken zueinander an einen Pfahl gebundenen Christen zur Abbildung eines schönen jungen Paars, dessen Gewänder als farblich ergänzende Pendants gestaltet sind. Diese Farbkombination am linken Bildrand verbindet das Gemälde mit der Komposition *Mucius Scaevola vor dem König Porsenna*, in der ebenfalls Blau und Violett im Einklang die linke Bildhälfte dominieren. Wie im letztgenannten Werk findet auch in der Leinwand *Clorinda befreit Olindo und Sofronia* ein leuchtendes Rot als Komplement auf der rechten Seite Einsatz. Mucius Scaevola ähnlich, erscheint die androgyne Heroine Clorinda im orange-roten Rock, der mit dem

[972] Frontispiz zum 2. Gesang.
[973] Uraufführung Venedig 1624, dann gedruckt im Jahr 1638.
[974] 1646, Öl auf Leinwand, 248 x 245 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Inv. PR 63; um 1660, Öl auf Leinwand, 178,4 x 231,8 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 69.PA.12.

grünen Kleid Aladins kontrastiert. Darüber trägt sie eine stählerne Rüstung, die Carlone, wie ihren Helm in höchster Materialgetreue repräsentiert. Die Farbe der Federn, die ihren Helm schmücken, nimmt die Gewandfarbe Olindos auf, während sich das Gold des Unterrocks Sofronias in den Ärmeln Clorindas, ihren Sandalen und in den Kleidern zweier Soldaten im Hintergrund, von denen einer in der rechten Hälfte den weißen Schimmel Clorindas führt, wiederholt. In der Darstellung des Pferdes ist die Verwandtschaft des Gemäldes mit den Versionen Pretis, deren Bildaufbau ebenfalls auf einer vertikalen Zweiteilung basiert, ersichtlich. Den Klassizismus Cortonas und Poussins nachempfindend, gestaltet Carlone den Bildhintergrund als antike Stadtansicht mit einer die Szene rahmenden Architektur. In einem reüssierten Kunstgriff lässt Carlone einen Soldaten durch die Portikussäulen des Tempels eilen und diesen, eine schwüle orientalische Atmosphäre suggerierend, teilweise mit dem Hintergrund verschmelzen. In die Bildmitte setzt Carlone einen Brandaltar. Ein kniender Knecht ähnelt formal den Rute bindenden Repoussoirfiguren der caravaggesken Kompositionen zum Thema der *Geißelung Christi*. In diesem Motiv deutet sich Carlones Spiel mit der verschatteten, sich kaum vom erdigen Untergrund abhebenden Person an, das der Maler als ausgereiftes Konzept in der Gestalt Eliesers im Bild *Rebekka und Elieser am Brunnen* (Abb. 208) präsentieren wird.

Das gesamte Gemälde betreffend, ist eine Tendenz zu einem erdigen Grundton zu erkennen, der die späteren Arbeiten bestimmt. Jedoch noch nicht erreicht ist der organisch anmutende, ockerfarbene Schleier, der sich über die Gemälde der späten Periode legt. Die Monumentalität der Figuren allmählich aufgebend, hat der Maler bereits die Richtung eingeschlagen, seine Figuren schlanker und gestreckter zu gestalten. Auch diese Tatsache spricht für eine Datierung des Gemäldes in die sechziger Jahre, in denen Carlone manierierte Motive durch Klassizismen ersetzt. Das Werk besticht weiterhin durch die gelungene Gegenüberstellung von vernunftmäßig interagierender Zweiergruppe am rechten Bildrand und dem sich zärtlich aneinanderschmiegenden und mit schmachtenden Blicken zuwendenden Paar zur Linken, deren Intimität ein sie umspielender Wind verstärkt. Zur Betonung ihrer Schönheit und Reinheit stattet Carlone Sofronia mit Schleifen und einer strahlend weißen Perlenkette, dem Attribut der Venus, deren Pose sie zudem im starken Kontrapost imitiert, aus. Flankiert werden die ungleichen Heldenfiguren von grobschlächtigen Orientalen, die neugierig und unverständig das Geschehen im Vordergrund verfolgen. Ihre Stumpfheit äußert sich nicht allein in ihrer negativ

besetzten Mimik, sondern wird durch das Tragen rustikaler und unbewegter Stoffe verstärkt. Clorinda im hellen Inkarnat schützt sich vor der Schroffheit der Osmanen durch ein Schild, das sie von den Turbanträgern trennt. Ihr seidener, im Wind wehender Rock verbindet sie mit den ebenso reich gekleideten Christen Olindo und Sofronia. Diese Formalität beinhaltet eine essentielle Symbolik: Sie verweist auf die zu einem späteren Punkt der Geschichte behandelte Konvertierung Clorindas zum Christentum und ihre Taufe durch Tankred kurz vor ihrem Tod. Durch den Wind, der allein die christlichen Protagonisten umweht, deutet der Maler auf das Privileg der Christenheit hin, der allein er eine Zukunft und Errettung zuspricht.

Dem Kupferstich Bernardo Castellos noch näher steht Carlones frühere Version des Themas in Sarzana (Abb. 200), dem Geburtsort Carlones Künstlerfreundes Domenico Fiasella. Die Variante ist Teil eines aus drei Ölgemälden bestehenden Zyklus‘[975], den Carlone zu Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem* entwarf. Carlone verbildlicht in den beiden weiteren Szenen die auf die Befreiung Olindos und Sofronias durch Clorinda folgende Handlung, die in der Konvertierung der sarazenischen Protagonisten zum Christentum gipfelt: Die Geschichte der in Tankred verliebten Hermine, die aus Eifersucht die Rüstung Clorindas raubt und von christlichen Soldaten verfolgt wird. Sie findet Unterschlupf bei Schafhirten findet. Weiterhin ist der Gesang über die Liebe zwischen der Zauberin Armida und dem christlichen Ritter Rinaldo thematisiert: Im dritten Gemälde illustriert Carlone die Szene der Abreise Rinaldos von der durch die Zauberin beschworenen Insel, die der Konvertierung Armidas vorangeht. Die verzweifelte Armida eilt ihrem Geliebten nach, der im Begriff ist, den Kreuzrittern Carlo und Ubaldo, die ihn zuvor mittels eines diamantenen Spiegels von der Illusion befreit hatten, in das Boot zu folgen, in dem die Göttin Fortuna wartet (IV-VI). Die drei Leinwände *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*, *Erminia bei den Hirten* und *Rinaldo verlässt Armida* (Abb. 200) stehen in enger Verbindung zu Carlones Zeichnung *Die sterbende Clorinda* (Abb. 54) aus dem Jahr 1630. Es ist daher zu vermuten, dass sie zur selben Zeit und ebenfalls in Sarzana, möglicherweise während eines Aufenthalts bei Domenico Fiasella entstanden.

[975] Öl auf Leinwand, je 108 x 145 cm, Sarzana, Sammlung Sartori, publiziert in: Rotondi, Pasquale et al. (Hrsg.), *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Genua 1961, Kat. 31-33.

Eine 1976 Carlone und zuvor Lairesse zugeschriebene Version des Themas *Erminia bei den Hirten*[976] (Abb. 392) verfügt über einen nahezu identischen Bildaufbau, unterscheidet sich von der ersten Version jedoch immens in der Figurengestaltung: Die steif wirkende Haltung der Erminia ist einer elegant anmutenden Pose in klassischem Kontrapost gewichen. Ein fließender Faltenwurf der Gewänder des Hirten ersetzt eine caravaggeske Gestaltung eines halbnackten Oberkörpers. Das Ausschmücken der Schäferfigur mit einem Turban statt einem Hirtenhut ist der Ästhetik des Orientalismus geschuldet. Ein zielgerichteter rhetorischer Gestus substituiert eine unsichere, von *pentimenti* umgebene, bittstellende Hand Hermines. In der ausgereiften Version bildet die angedeutete Brust über ihrem Gürtel einen dezenten Hinweis auf ihr Geschlecht. Das Christuskreuz im Bildhintergrund ist hingegen als direkter Verweis auf den Kerngedanken der literarischen Vorlage zu verstehen. Die Expressivität der Dreiergruppe von Hirtenknaben, die, den dekorativen Putten Carlones ähnlich, am rechten unteren Bildrand arrangiert sind, ist deutlich gesteigert.

Federico Alizeri[977] sah Carlones Gemälde *Clorinda befreit Olindo und Sofronia* der Sammlung Banco di Chiavari e della Riviera Ligure im 19. Jahrhundert im „Kapellenzimmer“ des Palazzo Ayrolo Negrone.

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone

Das Deckenfresko der Galerie im Palazzo Ayrolo-Negrone (Abb. 228) zählt zu den wenigen mythologischen Arbeiten Giovanni Battistas. Es kann stellvertretend für den Kunstgriff des Malers, mythologischen Sujets ein politisches und religiöses Gewicht von öffentlichem Belang zu verleihen, angeführt werden. Das Thema ist Vergils *Aeneis* entnommen: Gelenkt von ihrem Hass – der in der Vorhersage des Sturzes ihrer liebsten Stadt Karthago durch die Trojaner und ihrer Kränkung durch Paris gründet (I,12-32) – befiehlt Juno im rechten Teil des Freskos Aeolus, dem König der Winde, die von Aeneas geführte Flotte durch einen Sturm zu zerschlagen (I,50-123). Venus, in der Bildmitte, klagt Jupiter, der zu ihrer Rechten thront, ihr Leid. Sie fürchtet, ihr Vater werde sein Versprechen zur Gründung des Römischen Volkes nicht halten und bittet um

[976] Um 1660, Öl auf Leinwand, 94 x 135 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie’s London, 8. Oktober 1976, Versteigerungsnummer 116, als Giovanni Battista Carlone; Ronald Peake, Christie’s London, 20. Dezember 1918, Versteigerungsnummer 81, als Lairesse.
[977] Alizeri 1847, Bd. II, S. 532-533.

die Gunst ihres Sohnes Aeneas zu ihrer Linken. Doch der Göttervater versichert ihr die Ankunft des Aeneas in Italien (I,254-296). Dessen Schicksal wird von den Göttern besiegelt und er wird Troia verlassen müssen, um Lavinium und damit das italische Imperium zu begründen. Im Hintergrund deutet Carlone die Flucht aus Troja (II,699-729) an: Ascanius trägt die, seinem Großvater Anchises anvertrauten Penaten des Trojanischen Volkes. Im linken Fresko thematisiert Carlone das siebte Buch der Aeneide, das von den Kämpfen Aeneas' in Latium berichtet. Juno entsendet die Furien, darunter Allecto (VII,323-340), und entfacht den Krieg des Turnus gegen Aeneas (VII,406-474) in der Gestalt des Mars.

Die Genialität des Künstlers zeigt sich in seinem Kunstgriff, die genannten Episoden der Aeneis szenisch so zu gliedern, dass sie zugleich an die im X. Buch genannte Götterversammlung (X,1-117) erinnert, in der Jupiter schlussendlich das Schicksal über den Ausgang des Krieges entscheiden lässt. Die im zwölften Buch beschriebene Vereinigung Jupiters mit der, den Sieg Aeneas akzeptierenden Juno führt zum Zusammenschluss der Trojaner mit den Latinern und damit zur Entstehung des Römischen Geschlechts (XII,791-842). Gavazza sieht im Fresko die Versinnbildlichung der historischen Wurzeln realisiert, die die Ikonographie und Literatur Genuas im 17. Jahrhundert in eben jenem durch Aeneas begründeten römischen Reich finden. Die barocken Panegyrika, wie etwa Gio Bernardo Venerosos *Genio Ligure risvegliato* (Genua 1650), erinnern ihrer: „E qual memoria più chiara, e da' secoli più antichi a noi tramandata risuona, che si come aiutando i medesimi [i Liguri] con gli Abborigeni loro coloni Enea; furono cagione potentissima della fondazione di Roma […]"[978]. Die Adelsfamilie Negrone, deren Flagge, an einer Trompete befestigt, von einer der beflügelten Ingenien hinter Aeneas gehalten wird, legitimiert mittels des Freskos, so Gavazza, ihre hohe soziale Stellung durch eine adlige Abstammung, die sie bis zu den antiken Ursprüngen zurückführt. Das durch das Leben von Tugenden gewährte göttliche Schicksal wird mit der Belohnung, welche die Negrone durch ihre für das Gemeinwohl der Republik Genua erbrachten politischen Leistungen erhält, gleichgesetzt. Gavazza gibt mit ihrer Interpretation bereits den Anstoß, das maritime Sujet entsprechend der politischen Geschehnisse der Hafenstadt jener Zeit, als – im Sinn der Neugründung Troias – Finanzreformen zum Nutzen des Seehandels gefordert wurden, zu deuten.

[978] Gavazza 1974, S. 261-262; Auch in Pietro Battista Borgos *De Dominio Serenissimae Genuensis Republicae in mari Ligustico* (Genua 1641, passim) ist die *Aeneis* als Ursprungsmythos Genuas und seiner Flotte interpretiert.

Pesenti konnte diese These durch eine umfangreiche Archivrecherche präzisieren. Er brachte das Thema des Deckenfreskos in Zusammenhang mit der Ikonographie der Malereien Giovanni Maria Bottallas und Gioachino Asseretos im Salon, die ebenfalls die Allmacht der göttlichen Obrigkeit und die Mahnung zur Respektierung dieser versinnbildlichen.

Der Palastherr Agostino Ayrolo (1622-1657) unterhielt zusammen mit seinem Schwager Francesco Maria Balbi eine Seehandelsgesellschaft. In einem Dokument von 1647 werden sie als „reichste Edelmänner der Republik bezeichnet“[979]. Ayrolos Mitgliedschaft in der „Compania marittima di S. Giorgio“ untermauert die politische Interpretation Gavazzas. Die Gesellschaft wurde vom Banco di S. Giorgio finanziert und erhielt alle wirtschaftlichen wie gesellschaftlichen Privilegien.[980] Ein langwieriger Prozess ging dieser Entscheidung voraus: Die Befürworter der Umstrukturierung sahen sich der starken Konkurrenz durch die niederländischen und englischen Kompanien und deren Ziel der ökonomischen, politischen und religiösen Expansion über die Weltmeere ausgesetzt und forderten weitreichende Investitionen in die Marine und die Handelsschiffe. Ayrolo identifiziert sich mit der beispielhaften Figur des Aeneas, des tugendhaften Helden, der allen Widrigkeiten trotzt, um dem Gemeinwohl zu dienen. Er erscheint als Soldat dieses Wirtschaftskampfes, der das Reichtum und die Macht der Seerepublik garantieren sollte. Das Fresko kann als Triumph der weisen Entscheidung zur Ausdehnung der Seemacht verstanden werden. Der Kampf eines Einzelnen zum Wohle des gesamten Volkes entspricht der Legende des Aeneas und den Werten der Republik, die mit den in den Lünetten entlang der Längswand präsentierten übereinstimmen. In den gemalten Kragsteinen präsentieren Putten aus dem Kontext herausgelöste Symbole.[981] Eines der Ingenien reicht einen Sextanten dar, der einen deutlichen Verweis auf die Nautik bedeutet. Ein anderes hält die majestätischen Insignien, welche an die königlichen Ursprünge der Familie erinnern.

Das Figurenpersonal des Deckengemäldes entspricht seinem maritimen Inhalt. Jupiter erinnert in seiner Erscheinung stark an den Figurentypus des Neptun. Die Pose des

[979] „li più ricchi gentiluomini di questa repubblica, che sono li signori Francesco Maria Balbi e Agostino Ayrolo“, Archives Ministère Affaires Étrangères, Paris, *Correspondances Consuls*, 4 – c. 106r-107r, zitiert nach: Pesenti, Franco Renzo, *Gli affreschi di Palazzo Ayrolo-Negrone. Le premesse e il seguito*, in: ”Trasparenze”, Nr. 5 (1999), S. 42.
[980] Ibid., S. 43.
[981] Gavazza 1974, S. 259.

Göttervaters hat Carlone Crechettos Gemälde *Jupiter und die Vögel*[982] entnommen. Um Jupiter herum, der zudem durch einen Adler zu seinen Füßen gekennzeichnet ist, deutet Carlone einen Tierkreis in Form einer großen halben Aureole an. Sternzeichen wie Löwe und Skorpion sind zu erkennen. Sie können als Symbole der sich immer wiederholenden Zeiten und in Verbindung mit dem Aeneas-Mythos als Anspielung auf die durch diesen errungene Ewigkeit des römischen Imperiums gedeutet werden. Der Adler und die umherschwirrenden Ingenien halten die Feuerblitze Jupiters. Zu den Füßen der Venus platziert Carlone turtelnde Tauben und den Amorknaben mit Pfeil und Bogen. Hinter der Figur des Aeneas versteckt sich dessen Sohn Ascanius, der die Statuen der Penaten in seinen Händen hält. Diese allegorisieren sowohl die Weitergabe der Traditionen und der moralischen Werte an die nächste Generation, als auch das Einverständnis des Anchises, gemäß dem Wunsch der Schutzgötter Aeneas zu folgen. Damit versinnbildlichen sie die Rettung des alten Vaters durch den Sohn und sind daher auch im christlichen Sinne als *imago pietatis* zu deuten.[983] Für die Figur des Aeneas wählt der Maler aus seinem Repertoire den seitlich herbeieilenden jungen Krieger im wehenden Gewand, den er in zahlreichen Kompositionen einsetzt.

Massimo Bartoletti bemerkt die Signifikanz des Freskos:

Giustamente la critica indica nell'affresco […] una delle migliori prove in assoluto di Giovanni Battista Carlone come pittore ad affresco. L'energia dei colori, stesi in modo fuso e compatto secondo la tecnica dell'artista, i toni brillanti, rossi, verdi, azzurri, gialli che risaltano sul più tenue sfondo del cielo fittamente striato di nubi, la accuratezza con la quale viene condotto il disegno che non fa registrare neppure per un tratto disattenzione o trascuratezza ne fanno senz'altro uno dei più significativi affreschi del primo Seicento genovese."[984]

Carlones Virtuosität äußert sich in dieser Arbeit in seiner reinsten Form: Sie spiegelt sein Streben nach Klarheit und Verständlichkeit wider. Szene und Figuren sind auf das Wesentliche reduziert. Die Protagonisten bewegen sich frei im dreidimensionalen Raum, sind illusionistisch wie naturalistisch dargestellt und agieren wie Schauspieler auf der Bühne. Mittels der harten Kontur hebt der Künstler sie vom Untergrund ab, der zweidimensional ist, um nicht von den Figuren abzulenken. Zentraler Zweck des angedeuteten Hintergrundes ist es, deren Bewegtheit zu verstärken. In naturalistischer

[982] Genua, Collezione Durazzo Pallavicini, um 1640, publiziert in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, Abb. 213.
[983] Poeschel 2011, S. 348.
[984] Bartoletti, Massimo, *Genova: Nel palazzo Ayrolo Negrone*, in: Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 177-178.

Manier zeigt Carlone Sonnenstrahlen und Wind, macht sie greifbar, ohne sie zu enthüllen. Nach dieser Art verfährt er auch mit den Figuren. Er haucht ihnen Leben ein, ohne ihren symbolischen Gehalt zu verbergen: Eine idealisierte Realität und ein vollkommenes Equilibrium von Umrandung (*disegno*), bzw. essenzieller Zeichnung und der Sinne erfreuender Farben (*colore*), von Idee und Abbild.

Die Perfektion der Darstellung *a fresco* wurde auch in diesem Fall durch Vorstudien in Öl garantiert, die auf den Privatmarkt gelangt sind. Eines der zum Fresko im Palazzo Ayrolo-Negrone zugehörigen Bozzetti[985] (Abb. 217) ist im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt. Newcome schildert die geringen Änderungen, die Carlone zur Adaption seines *modello* im Fresko vornimmt: In die Zwischenräume, die durch die vergrößerten Abstände zwischen den Figuren resultieren, füllt Carlone mit einer auf der Trompete zum Krieg blasenden Furie und in der Luft wirbelnden Heerscharen. Auch fügt er eine weitere fliegende Putte zum Bildpersonal hinzu.[986] Zu den Korrekturen gehört weiterhin Carlones Wahl, stärkere farbliche Kontraste zu erreichen, die zu einer gesteigerten Bildwirkung führt. Insgesamt legen die künstlerischen Verfahren eine höhere Wertschätzung des Deckengemäldes als finales Werk nahe. Newcome erkennt eine Verbindung zwischen der extrem länglichen Komposition und den Bozzetti für San Siro (Vgl. Kap. 3.1.8.). Auch Gavazza verweist auf die allgemeine Tendenz zum schmalen Querformat zur Mitte des 17. Jahrhunderts und die Anpassung der Struktur der Fresken an die räumlichen Gegebenheiten der länglichen Galerie, die bereits im Ölgemälde angedeutet ist. Carlone nutzt die gemalten architektonischen Elemente, um die Szenen zu umrahmen und die Kompositionen mit ihren erzählenden Elementen buchstäblich in die Länge zu ziehen.[987] Dieses Konzept, sowie die Motive der monochromen, die Balustrade stützenden Chariatiden in den Gewölbezwickeln sind höchstwahrscheinlich auf Inventionen Pietro da Cortonas zurückzuführen.[988] Vasti[989] dokumentiert Carlones Kollaboration mit dem in Rom aktiven Maler im Deckenfresko der Galerie der römischen Villa del Vascello in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Als Autor des zu den Hauptfresken „Restlichen“ – vermutlich sind

[985] Ca. 1650, Öl auf Leinwand, 47,5 x 96,2 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. PD.13-1992, Provenienz: London, Sammlung Drey, als Domenico Fetti.
[986] Newcome 1992, Kat. 54, S. 121.
[987] Gavazza 1974, S. 281.
[988] Gavazza 1974, S. 282; Pesenti, Franco Renzo, *Il cortonismo a Genova: Bottalla e G.B. Carlone in un programma politico affrescato*, in: “Trasparenze”, (1998), 3, 27-45.
[989] Vasi, Giuseppe, *Delle magnificenze di Roma antica e morderna*, IX, Rom 1759, S. 43.

Nebenfresken gemeint – wird der Name Giovanni Battista Carlones genannt.[990] Dass die Wahl zur Ausgestaltung der Lünetten, welche meist das Hauptfresko erläuternde Episoden beherbergten, auf Giovanni Battista gefallen sein könnte, scheint angesichts der narrativen Aufgabe der Werke plausibel.

Die Darstellung der Juno mit Pfau im Fresko wie im Bozzetto lässt augenblicklich an die Komposition Rubens'[991] denken. Boccardo und Magnani[992] vermuten in Stefano Balbi den Auftraggeber des Gemäldes. Carlone sah die Leinwand höchstwahrscheinlich in der Residenz Stefano Balbis, für die das Fresko *Jupiter sendet die Gerechtigkeit zur Erde* (Vgl. Kap. 3.4.3., Abb. 321) entstand. Weiterhin führt Carlones Arbeit im Palazzo Ayrolo-Negrone in das Feld der römischen Akademiemalerei um Poussin und Cortona. Die barocke Bewegtheit und die Plastizität der Figuren führt Gavazza auf den Einfluss Cortonas zurück, und doch beharrt G.B. Carlone in den Darstellungen des Mars und des Aeneas auf der manieristischen *figura serpentinata*.[993]

In den von illusionistischen Bronzeputten gehaltenen Medaillons in den Giebelfresken identifiziert Pesenti Portraits der Palastherren: Agostino Ayrolo, dessen Vater Gio Tommaso und Agostonis Gemahlin Teresa Giustiniani, Tochter des Dogen der Jahre 1644-42, Luca Giustiniani, deren Abbild unter der Darstellung der Venus platziert ist. Besonders in diesen illusionistischen Malereien zeigt sich Cortonas Einfluss auf Carlone aus dem Jahr seines Romaufenthaltes, um 1643, besonders stark.[994] Das Familienwappen der Familie Negrone im Fresko erklärt Pesenti mit der Mitgliedschaft der Ayrolo zur Familie Negrone oder einer nachträglichen Inserierung des Emblems in das Fresko. Für erstere Hypothese würde die Integrierung des Wappens der Ayrolo, die durch einen Löwen im Hoheitszeichen vertreten ist, sprechen. Die zweite wird durch die Präsenz der Flagge im zugehörigen Bozzetto entkräftet. Die Landschaftsmalereien im unteren Bereich der Wände wurden von Cornelis de Wael geschaffenen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden sie teils durch Stuckaturen überdeckt und erscheinen auch heute noch als *quadri riportati*. Wie die Fresken Lazzaro Tavarones im Palazzo Belimbau und Carlones Arbeiten in der Kapelle des Palazzo Ducale waren sie aber einst als illusionistische Ausblicke konzipiert. Eine der Arbeiten, die eine *Seeschlacht*

[990] Gavazza 1974, S. 356, Anm. 48.
[991] Peter Paul Rubens, *Juno und Argus*, um 1610, Öl auf Leinwand, 249 x 296 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. WRM 1040.
[992] Boccardo, Piero/Magnani, Lauro, *La committenza*, in: Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genua 1987, S. 52-53.
[993] Gavazza 1974, S. 285.
[994] Bartoletti in: Damiani Cabrini/Bartoletti 1997, S. 179.

zwischen Genuesen und Osmanen zeigt, unterscheidet sich deutlich von den anderen und wurde Giovan Angelo Vicino zugeschrieben, der zusammen mit Carlone, Valerio Castello und Paolo Brozzi im Anwesen Giovanni Battista Nascios an der Porta dell'Arco tätig war.[995] Die Schiffe ähneln stark jenen, die Carlone in der Kapelle des Palazzo Ducale darstellte. Die gemalte Statue vor dem Panorama (Abb. 228) ist dem Figurenpersonal Carlones zugehörig, daher ist auch dieses Wandgemälde zu seinem Œuvre zu zählen. Es liegt nahe, dass Carlone De Waels Schiffdarstellungen bei dieser Gelegenheit studiert hatte und sie in seinen Fresken im Palazzo Ducale imitierte.

Stilistisch und inhaltlich ist das Deckengemälde weiterhin mit Carlones Fresko im Palazzo Reale (Abb. 321) vergleichbar. Beide Arbeiten gehören thematisch zu den politischen Allegorien, in denen die herrschende Klasse Genuas ihre Auffassung von der Untrennbarkeit von Macht und göttlicher Bestimmung, bzw. Justiz und Gerechtigkeit, bekundet. [996] Auch im Figurenpersonal und einer neuen Überzeugung des Malers, diese stärker zu konturieren und farblich hervorzuheben, äußert sich die Verwandtschaft der Arbeiten mit dem Fresko *Jupiter sendet die Gerechtigkeit zur Erde*. Daher liegt die Annahme nahe, auch Agostino Ayrolo habe den reifen Künstler in diesen Jahren engagiert. Mit großer Wahrscheinlichkeit erhielt Carlone den politischen Auftrag zur Ausgestaltung der Kapelle des Palazzo Ducale, nachdem er mit dem Freskenprogramm zur Staatskunst im Palazzo Negrone den Beweis seiner Fähigkeit zu einer publikumswirksamen, „feierlichen" Malerei erbracht hatte. Gavazza spricht von einer „penetrazione a Genova di un nuovo gusto di «rettorica» che, oltre all'esaltazione, tende a un particolare tipo di glorificazione".[997] Carlone wird diese von ihm initiierte Richtung ausschließlich im Bereich der gegenreformatorischen Ikonographie weiterverfolgen, wie etwa seine Fresken in San Siro verdeutlichen. Seine Arbeiten im Palazzo Negrone und im Palazzo Balbi bilden jedoch zugleich den Anfang dieses „neuen Geschmacks" im Feld der mythologischen Freskenprogramme des privaten Raumes, mit denen Carlone selbst einen Höhepunkt an Innovation erreicht. Genau in diesen Jahren spalten sich die Maler in Genua in zwei Gruppen, in jene, die auf die im Fresko gegebenen Neuerungen aufbauen – darunter Valerio Castello, Domenico Piola, Andrea Carlone und Gregorio de Ferrari – und in die zweite mit Fiasella und G.B. Carlone, die den traditionellen Weg der narrativen Malerei nicht verlässt: „È dal

[995] Ibid.
[996] Pesenti 1999, S. 47.
[997] Gavazza 1974, S. 290.

decennio 1650-60 che a Genova si attua un mutamento nella struttura dello spazio dipinto […]", so Gavazza: „il passaggio da uno spazio di narrazione ad uno spazio di rappresentazione dove l'acquisizione delle regole dell'effimero teatrale, proprio per la consonanza di un discorso operativo, trova una nuova sigla di sperimentazione."[998] Und weiter: „La sua capacità di narratore si innesta sulla produttività del cantiere, orientato alla realizzazione dell'affresco di illustrazione narrativa, che sarà l'esito del suo lavoro fino al limite della sua lunga carriera. Fu proprio lui a non capire la novità della sua stessa opera che, nella galleria del palazzo Negrone, aveva assunto il ruolo di un linguaggio diverso da quello corrente nella Genova degli anni Cinquanta."

Piola etwa bezieht sich auf Carlones Invention in der Figur des Jupiter im Deckengemälde des diesem gewidmeten Saals im Palast Francesco Maria Balbis. Bezeichnend ist, dass Carlone sich parallel zum Spätbarock der neuen Künstlergeneration auf seine caravaggesken Bildmitteln zurückbesinnt, mit denen er in den dreißiger Jahren experimentiert hatte. So lobt Ratti[999] beispielsweise Carlones *chiaroscuro* der Götterdarstellungen an der Fassade des Palazzo Nascio, die um 1658 entstanden.[1000]

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale)

Von der Freskenausstattung des nach der Savoyer Regentschaft benannten „Palazzo Reale" in Genua, die Carlone für Stefano Balbi (1581-1660) und dessen Sohn Giambattista (1617-1657) in den Jahren 1650-55 geschaffen hatte, geben die im 18. Jahrhundert zugefügten Dekorationen lediglich einen Blick auf das Deckenmedaillon mit der Szene *Jupiter sendet die Gerechtigkeit zur Erde* (Abb. 321) frei.[1001] Der Abschluss der Renovierungsarbeiten des 17. Jahrhunderts am Palazzo Balbi fällt auf das Jahr 1655[1002], daher liegt die Vermutung nahe, die Familie habe sich von den Qualitäten Carlones durch dessen Arbeiten im Palazzo Negrone und im Palazzo Ducale (1655) überzeugt. Genau in die Jahre von 1650 bis 1660 fällt auch der Beginn der verstärkten Machtdemonstration der Balbi, die versuchten, ihrem Reichtum und ihrer errungenen Position mittels des Anlegens eines noblen Gewands in Form einer gänzlich der Familie

[998] Gavazza 1989, S. 9.
[999] Ratti 1768, S. 344-345.
[1000] Gavazza 1989, S. 40, Anm. 38; Die genannten Fresken sind nicht erhalten.
[1001] Pesenti 1999, S. 47.
[1002] Gavazza 1974, S. 290; Zu den einzelnen Bauphasen siehe: Boccardo/Magnani 1987, S. 49ff.

gewidmeten Prunkstraße Ausdruck und ikonographische Legitimierung zu verleihen.[1003] Die Bezeichnung „via Nobilium de Balbis“[1004] in den Archivdokumenten verrät die Ambition der Familie, ihre politische Stellung auch gegenüber den altadligen, in der Strada Nuova vertretenen Familien deutlich zu machen. Mit G.B. Carlones Fresko nimmt diese Bestrebung ihren Anfang. Gavazza stellt die Vermutung auf, das Sujet sei ein konkreter Verweis auf das Amt des Auftraggebers, Stefano Balbi, das dieser in der Bank San Carlo innehatte.[1005] Das Wandgemälde feiert die rechtmäßige Ausübung von Macht. Ratti sah das Fresko Carlones in der Galerie im Eingangsbereich der Residenz, als sie im Besitz Marcello Durazzos war: „[…] Nella volta Giovambatista Carlone v‘ ha figurato Astrea, che si presenta a Giove […].“[1006] Alizeris Bemerkung zu diesem, von ihm gelobten Fresko deutet auf die Berühmtheit Carlones hin: „[…] brillante medaglia a cui fa lode il solo nome dell’artista.“[1007]

[1003] Gavazza 1989, S. 267.
[1004] Archivio Storico di Genova, Notar Giovanni Luca Rossi, Aktenbündel 5, 1653-57, 5. Januar 1655, zitiert nach: Gavazza 1974, S. 357, Anm. 55
[1005] Gavazza 1989, S. 267.
[1006] Ratti 1766, S. 204.
[1007] Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 144.

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale in Genua

Das von G.B. Carlone geschaffene Freskenprogramm der Kapelle des Dogenpalastes konstituiert eine bildliche Zusammenfassung der geschichtsträchtigen Ereignisse und Persönlichkeiten Genuas. Rattis[1008] Beschreibungen der Arbeiten Carlones muten, im Verhältnis zu ihrer Tragweite gesehen, nüchtern an. Auch Alizeri[1009], der die Zahlungen dokumentiert, die Carlone von 1652 bis 1655 für die Freskierung der Kapelle erhielt, findet unverständlicherweise keine rühmenden Worte für diese. Die Fresken entlang der Wände zelebrieren die Schlüsselszenen der Geschichte Genuas – *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua* (Abb. 252-261), *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco* (Abb. 262-268) und *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf* (Abb. 269-275) – während das Deckenfresko die *Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua* (Abb. 249-251) zum Thema hat und bedeutungsgemäß über den Wandgemälden steht. Die Struktur des Freskenprogrammes ist die der hierarchisch aufgebauten barocken Glorie. Die einzelnen Szenen werden von einer komplexen, illusionistischen Architektur Giulio Bensos mit gemalten Nischen und Medaillons, in denen die Schutzheiligen der Stadt und mit Genua verbundene Geistliche dargestellt sind, umrahmt.[1010] Die Malereien sind den Fresken Angelo Michele Colonnas und Agostino Mitellis in der *Udienza Pubblica* (1639) des Palazzo Pitti in Florenz nachempfunden. Carlone erschafft ein barockes Gesamtkunstwerk aus illusionistischen Panoramen und einem Spiel mit Kontrasten zwischen lebendigem Inkarnat und gemalten Skulpturen von Chariatiden und Allegorien christlicher Tugenden in einer durch reiches Rocaille und Mascheroni verzierten Rahmung.

[1008] Vgl. Ratti 1769, S. 4; Ratti 1766, S. 29; Ratti 1780, S. 60: „[…] Real Cappella tutta a fresco dipinta dallo spiritoso pennello di Giovambatista Carlone, il quale vi figurò nella volta la Regina del Cielo con i SS. Protettori della Città. Nelle pareti v‘ è Colombo in Indie, Embriaco con sue torri sotto Gerosolmina, l’arrivo in Genova delle Ceneri del S. Precursore, il Martirio de’Fratelli Giustiniani, il Ven. Adorno Genovese Fondatore de‘ Cherici Regolari Minori, che presenta le sue Constituzioni al Papa. V’hanno poi i Santi Vescovi di Genova, ed altri Santi, e Sante pur Genovesi.“

[1009] Vgl. Alizeri, *Guida artistica*, 1846, I, S. 100; Alizeri 1875, S. 96: „[…] dell’artistico pregio non dico, perchè ci aspettano più splendide prove.“

[1010] Dagnino, Anna, *„Per la fabbrica et ornamento della Cappella Reale.“ Storie di architettura e di arredo tra Medioevo ed età moderna*, in: *El siglo de los Genoveses*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo u. Clario di Fabio, unter Mitarbeit von Raffaella Besta, Milano 1999, S. 273; Gavazza 1974, S. 353-354, Anm. 2; Die Angabe Gavazzas zur Mitarbeit Bensos ist nicht eindeutig. Gesichert ist, dass sämtliche Figuren von Carlone gemalt wurden. Hierzu zählen auch die in monochromer Farbgebung gemalten Chariatiden und Statuen von Allegorien Christlicher Tugenden. Zu überprüfen ist die Autorschaft der Nischen, Girlanden, Arabesken und *mascheroni*, die indes ebenfalls von der Hand Carlones zu sein scheinen.

Die Ikonographie steht in engem Zusammenhang zu den politischen Ereignissen der Zeit.[1011] Gavazza nennt einige wirtschaftliche und ideologische Maßnahmen der Stadt seit dem Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, die das Bestreben Genuas, sich mittels der Förderung des Seehandels, der Befestigung der Grenzen, der Begünstigung der Geldwirtschaft und einer Prestigedemonstration gegen feindliche Staatsgewalten durchzusetzen, vergegenwärtigen: Die Renovierung des Hafengebietes, die Fortifizierung und Erweiterung der Stadtmauern und die Verleihung der Schutzherrschaft durch die Heilige Muttergottes. In Zusammenhang mit den Modernisierungen stehen Panegyrika wie Pietro Battista Borgos *De Domino Serenissimae Genuensis Republicae in mari Ligustico* (Rom 1641), Epifanio Ferraris *La Liguria trionfante delle principali nazioni del mondo* (Genua 1643) und Gio. Bernardo Venerosos *Genio Ligure risvegliato* (Genua 1650). Auch sie reflektieren eine Rückbesinnung auf alte Traditionen und bedeutende Persönlichkeiten der Stadt. Christoph Kolumbus wird als Weltentdecker, Guglielmo Embriaco als Soldat des Heiligen Landes gefeiert.

Zur gleichen Zeit erfolgte eine religiöse Interpretation der Entdeckungsreisen der Genuesen. Die Stadt selbst wurde als Dienerin des christlichen Glaubens glorifiziert.[1012] Hierfür steht das Motto des vom Christuskind in Mithilfe eines Engels gehaltenen Schriftzuges „ET REGE EOS“ („und führe sie“). Die Szenen, die die seitlichen Wände der Kapelle schmücken, zeigen die großen symbolischen Geschichtsepisoden Genuas, während das Deckenfresko dem wichtigsten politischen Ereignis des 17. Jahrhunderts vorbehalten ist. Die Weihe der Stadt an die Jungfrau Maria im Jahre 1637 wird als politischer Schachzug gedeutet, die Autonomie der Stadt zu deklarieren und sich sowohl über die Interessen der Nationen als auch über jene des Papstes zu stellen.[1013] In diesem Sinne ist die Inschrift „LIBERTAS“ im Banner eines der gemalten Wappen zu verstehen. Der große Erfolg, den das Thema der Seefahrt in Genua feierte, ist einerseits stilistisch auf die Bevorzugung maritimer Motive in der manieristischen Ästhetik zurückzuführen, andererseits als lokaler Patriotismus und Trachten nach der Stärke der alten Seemacht sowie – angesichts der politischen Lage seit Beginn des 17. Jahrhunderts, die durch die Spaltung der adeligen Familien in das hispanophile und

[1011] Gavazza 1974, S. 251.
[1012] Gavazza 1974, S. 251-252.
[1013] Vgl. Campodonico, Pierangelo (Hrsg.), *Dal Mediterraneo all'Atlantico: la marineria Ligure nei mari del mondo* Genova 1993, S. 104.

hispanophobe Lager geprägt war – als Manifestation gegen das Regiment Spanien zu verstehen.[1014]

Eine Arbeit Giovanni Carlones sei als frühes Beispiel der Nutzung des Mediums Fresko im privaten Raum zur Glorifizierung einer einzelnen genuesischen Adelsfamilie angeführt: Um 1625 hatte Giambattista Spinola, ein General der spanischen Krone, für seine Villa im Stadtteil Sampierdarena, einen Freskenzyklus an G.B. Carlones Bruder in Auftrag gegeben, um seine Nachkommenschaft von den Lercari zu bekräftigen. Die Fresken haben, wie bereits die zuvor von Luca Cambiaso im Palazzo Franco Lercaris an der Strada Nuova ausgeführten, die Heldentaten des Megollo Lercari auf See zum Thema, wie sie zuerst Bartolomeo Senarega schriftlich erfasst hatte. Megollo soll ein Kaufmann und Vertrauter Alexios II. in Trapezunt zu Beginn des 14. Jahrhunderts gewesen sein. Von ihm wird gesagt, er habe aufgrund einer Beleidigung des genuesischen Volkes durch einen griechischen Hofmann namens Zenzero während eines Schachspieles die Stadt verlassen und aus Rache einen privaten Seekrieg gegen den Imperator geführt, Ohren und Nasen aller Feinde abgetrennt und sie diesem in Behältern bis zur Auslieferung des Griechen zukommen lassen. Zenzero soll nach seiner offiziellen Entschuldigung von Megollo begnadigt worden sein, worauf dieser wiederum die Erlaubnis Alexios II. erhielt, einen Fondaco der Genuesen in Trapezunt zu errichten.[1015] Giovanni Battista war dem Beispiel seines Bruders gefolgt und hatte selbst Fresken zur Verherrlichung der Genueser *alberghi* im Kontext ihrer Taten für die Seerepublik geschaffen, wie dies etwa seine Arbeiten im Palazzo Doria Spinola dokumentieren (Vgl. Kap. 3.2.1.3.). Der Kolumbuszyklus im Palazzo Chiavari Belimbau, den Lazzaro Tavarone zwischen 1627 und 1629 für den damaligen Dogen Luca Chiavari gemalt hatte und an den sich G.B. Carlone in seinen Arbeiten im Dogenpalast kompositorisch orientierte, hatte den nächsten Schritt in Richtung einer generellen Ideologie bedeutet. Die Wahl des Themas hatte bereits gezeigt, wie der genuesische Adel die Tradition der Seemacht ins Gedächtnis rief. Die Legende blieb in diesem Fall jedoch weiterhin im privaten Terrain gefangen. Auch wenn dem Thema in den Freskenprogrammen durch die Verpflichtung des Adels, in ihren Palazzi Staatsgäste zu beherbergen, eine gewisse politische Rolle zuteilwurde: Der Anspruch Genuas auf Autonomie und Souveränität kam erst mit der Ausgestaltung der Kapelle des Palazzo

[1014] Boggero/Simonetti 1988, S. 13.
[1015] Boggero/Simonetti 1988, S. 13-17.

Ducale durch G.B. Carlone zum vollen Tragen[1016]. Eine persönliche Vorliebe wurde als öffentlicher Konsens behandelt, um der Stadt einen historischen Wert zuzuschreiben. Die Themen versinnbildlichen nicht mehr die Tugenden einzelner Persönlichkeiten oder Familien, sondern feiern die Errungenschaften des gesamten genuesischen Volkes. „La storia cessa di essere storia privata, quando investe la decorazione di un palazzo pubblico, nel caso specifico quello del Doge“, so Gavazza.[1017]

Nicht zufällig fiel die Wahl der Auftraggeber zu diesen Zwecken an G.B. Carlone. Dieser war zusammen mit Domenico Fiasella und Giovanni Andrea de Ferrari einer der wenigen Künstler, die in jenen Jahren den Anforderungen einer feierlichen und öffentlich-politischen Malerei gerecht werden konnten, denn Strozzi war bereits in Venedig und Giovanni Carlone verstorben. Die wirksame rhetorische Formensprache Carlones stimmt mit der didaktischen Funktion des Freskos überein. Die Übersichtlichkeit und Definiertheit des Dargestellten reflektieren den repräsentativen Zweck, während die Fülle der Motive und deren Farbintensität dem Zeremoniell dienlich sind. Unstrittig wirkt sich die Klarheit des Aufbaus nachteilig für eine innovative Komposition aus. Die Neuheit der Fresken des Palazzo Ducale bestehe nicht in ihrer Form, so Gavazza – denn das Deckenfresko übernehme althergebrachte Schemen, die auf die Malerei des 16. Jahrhunderts zurückgehen – sondern in der entschiedenen Farbgebung. Sie lobt Carlones „straordinaria capacità di usare i contrasti accesi di colore in funzione di uno spettacolo […]“.[1018]Gavazzas Beobachtung korreliert mit der von Alizeri dokumentierten Zahlung über 100 Lire[1019], die Carlone für die Verwendung von Ultramarin, zusätzlich zu seinem Honorar erhielt. Auch Marangoni[1020] bemerkt Carlones Probleme mit der perspektivischen Freskomalerei und schlussfolgert, dass der Maler weder der illusionistischen noch der barocken vielfigurigen Gestaltung fähig ist, jedoch besonders in jenen Figuren reüssiert, die für sich selbst stehen und nur oberflächlich mit der Architektur interagieren. Die Kritik könnte durch das Argument abgemildert werden, dass Carlone sich stets bewusst, der öffentlich repräsentativen Aufgabe seiner Werke gemäß, zugunsten der Perspikuität des Dargestellten und gegen die prunkvolle und dekorationsreiche Trompe-l‘oeil-Malerei entschied, die hingegen

[1016] Vgl. Boggero/Simonetti 1988, S. 34.
[1017] Gavazza 1974, S. 251.
[1018] Gavazza 1974, S. 299.
[1019] Alizeri 1875, S. 96: „[…] 5400 lire di premio, senza dire l’azzurro oltramarino che gli fornirono in valore di 150.“
[1020] Marangoni 1925, S. 7.

u.a. von der Casa Piola in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den privaten Palästen vervollkommnet wurde.

Im Zuge einer Erläuterung der „Monumentalisierung von Geschichte“ in Genua, die in Zusammenhang zu der Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts, etwa den historiographischen Texten der *Annales Ianuenses* und des *Liber de liberatione* von Caffaro di Rustico da Caschifellone steht, beschreibt Henrike Haug[1021] die architektonische Integrierung von Beutestücken des ersten Kreuzzuges in den Genueser Stadtraum und die damit verbundene Denkmalschaffung. Carlone eternisiert in der Kapelle des Dogenpalastes die Überführung von Reliquien durch die Genueser Flotte. Im Fresko *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua* (Abb. 252-261) zur Linken des Altars verbildlicht er die von Caffaro beschriebene Darbringung der Asche des Täufers, die im Zuge der Einnahme von Antiochia während des ersten Kontingents (1098) nach Genua überführt wurde. Auch Jakobus de Voragine berichtet in der *Ystoria sive legenda translationis beatissimi Johannis Baptiste* von der Asche, die Genueser Kreuzfahrer fanden, als sie auf ihrer Rückfahrt bei Myra nach den Überresten des Heiligen Nikolaus gruben. Bemerkenswert ist, dass Carlone nicht das beschriebene Marmorgefäß, sondern das im 12. Jahrhundert in Genua geschaffene, von Friedrich I. Barbarossa gestiftete[1022], silberne Reliquiar darstellt. Die Asche soll zuerst in der Chiesa e Commenda di San Giovanni di Pré aufbewahrt worden und dann in die Johannes d. Täufer geweihte Kapelle in der Kathedrale San Lorenzo überführt worden sein.[1023] Carlones Fresko zeigt die zeremonielle Übergabe der Urne an den Klerus am Hafen von Genua im Jahre 1099, wie sie u.a. die Historiographen Epifanio Ferrari und Bernardo Veneroso[1024] und Carlones mit Rocaille verzierte *subscriptio*[1025] (Abb. 252) dokumentieren.

Als äußerst aufschlussreich für das Verständnis des Freskos sowie des gesamten ikonographischen Programms der Kapelle stellt sich das *Santuario dell’alma città di Genova, Dove si contengono le vite de‘ Santi protettori, e cittadini di essa* (Genua

[1021] Haug, Henrike, *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*, Göttingen 2016 (zugleich Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, 2009).
[1022] Ibid., S. 248.
[1023] Barbarossa Reliquiar/Schrein mit der Asche von Johannes dem Täufer, 12. Jahrhundert, Genua, Dom San Lorenzo, Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo; Zur Legende des Sacro Catino siehe: Calcagno, Daniele, *Il mistero del „Sacro Catino“*, Genua 2000.
[1024] Vgl. Ferrari, Epifanio, *La Liguria trionfante delle principali nazioni del mondo*, Genua 1643, S. 24; Gio Bernardo Veneroso, *Il Genio Ligure risvegliato*, Genua 1650, S. 52-53: „Nella Frigia del 1098. S’impossessarono delle Smirne con 13. galere, riportandone le sacre Ceneri di S. Gio. Battista.“
[1025] „GLADIUM/ ET MOLES/ GENUENSIUM./ CINERES INCLYTI/ PRAECURSORIS.“

1613) des Genueser Discalzeaten Mariano Grimaldi heraus. Die Ode an das genuesische Volk, in der Grimaldi die Leben der bedeutendsten Geistlichen Genuas und legendäre Ereignisse, die mit der christlichen Gemeinde der Republik in Verbindung stehen, schildert, erscheint geradezu als literarische Vorlage für die Gesamtikonographie der Kapelle. Das Kapitel *Della Traslatione delle Reliqvie del Santissimo Precursore a Genova*[1026] liefert eine detaillierte, symbolbeladene und feierliche Erzählung zur Translation der Gebeine des Heiligen. Der von Luzifer besessene Römische Kaiser Flavius Claudius Iulianus soll die Überreste Johannes‘ des Täufers in Sebaste verbrennen und im Wind verstreut haben lassen, um sowohl die Verehrung der Reliquie als auch die ihr zugeschriebenen Wunder zu unterbinden. Der Erzengel Michael jedoch habe sie mithilfe frommer Christen wieder zusammengefügt. Sie sollen Filippo, genannt Cenobiarca, anvertraut worden sein, der sie an den Bischof Athanasius von Alessandria weitergab. Nach dem Tod Athanasius‘ seien sie nach Mirea (Myra) überführt und unter dem Hauptaltar der Kathedrale des Heiligen Nikolaus niedergelegt worden. Im Jahr 1096 sandte Papst Urban II. die Kreuzzügler, um das von Sarazenen besetzte Heilige Land zu befreien. „[…] essendosi tutti Prencipi Christiani deliberati d’abbracciare questa divota, e segnalata impresa, furon i primi li Genovesi, che con una grande armata ben fornita d’ogni cosa necessaria per la guerra, e di valorosi soldati, andorno per agiutar sì Sant’opera“, so Grimaldi[1027]. Auf ihrer Rückfahrt nach der Einnahme Antiochias seien sie in die Stadt Myra gekommen, die von den Türken in Flammen gesetzt worden war. Dort haben sie, wie auch Jakobus de Voragine berichtet, nach den Gebeinen des Heiligen Nikolaus gegraben. Die Marmorvase, die sie fanden, sei stattdessen jene gewesen, die die Überreste Johannes‘ des Täufers beherbergte. Diese Nachricht sei ihnen kurz vor ihrer Abreise von den Mönchen der Kirche des Heiligen Nikolaus überbracht worden. Die Genueser wollten die Asche aus Sicherheitsgründen auf die Kriegsschiffe verteilen, so Grimaldi. Mit der Entscheidung sei jedoch ein Unwetter aufgezogen und einem Bischof des Regiments soll offenbart worden sein, dass die Asche als Ganzes überführt werden solle. „[…] e navigando felicemente arrivorno salvi alla Città, dove si raddoppiò la festa, sì per veder quelli ch’erano restati, […] come per il grande, e Celeste tesoro, che haveano seco portato. Fù grande il concorso delle genti al porto, desideroso ogn’uno di veder quelle Sante reliquie; furno poi condotte à terra, ed ordinata una solenissima processione, colla quale li portorno con

[1026] Grimaldi 1613, S. 66-77.
[1027] Ibid., S. 72.

gran festa , e devotione alla Chiesa Chatedrale di S. Lorenzo […]", so Grimaldi.[1028] Die jährlich gefeierte Prozession schütze die Stadt, so der Autor, vor Überflutungen, Dürre und Feuer. In diesem Sinne interpretiert er den Besitz der Reliquie als Trophäe, als Göttliche Gabe an die Genueser Nation: „Iddio benedetto ti dimostrò particolar amore dandoti sì pretioso tesoro, che non hà pari al mondo, poiche non si trova reliquia più celebre di questa, essendo egli come detto habbiamo il più celebre di tutti gl'altri Santi."[1029] Auch erläutert er die Legitimation dieser Habschaft, die er in der Frömmigkeit des Genueser Volkes findet: „[…] facendo capitar le Sacrosante ceneri in mano di quel popolo à Dio tanto divoto, che dopò d'haver ricevuta la sua Santa legge, mai la lasciò, osservandola sollecitamente, e rendendo prontissima obbidienza sempre al suo Vicario in terra. Questo è il popolo Genovese, al quale Iddio fece questo prestiosißimo dono, qual egli portò alla sua cara patria […]."[1030]

Im Fresko sind das Boot im Vordergrund und die Galeeren festlich drapiert. Auch das Motiv der Überreichung ist nah an den Betrachter gerückt. Die hinter dem als Serliana gestalteten Balkon stehenden Zuschauer erinnern an das rege Interesse der Bürger an der einem Triumphzug ähnlichen, feierlichen Prozession. Im Ausblick durch das rechte Fenster ist die Kathedrale San Lorenzo zu sehen, die auf das Ziel der Prozession und die von Grimaldi beschriebene Verwahrung der Asche des Täufers verweist. Im linken Bildhintergrund deutet Carlone ein weiteres Wahrzeichen der Stadt, den Genueser Leuchtturm an. Somit stellt er dem christlichen Wahrzeichen das Symbol der Wirtschaftsmacht gegenüber. Die Konfrontation der Sinnbilder entspricht dem Wesen der Genueser Beteiligung an den Kreuzzügen, die sowohl religiösen als auch ökonomischen Interessen diente. Auch im Hinblick auf die spirituelle Bedeutung des Leuchtturms in der Emblematik kann das Wahrzeichen als Symbol der christlichen Mission Genuas verstanden werden. Der die Reliquie in Empfang nehmende Geistliche ist als Airaldo Guaraco, den Grimaldi[1031] als amtierenden Bischof nennt, zu identifizieren. Nach dem Vorbild Lazzaro Tavarones im Palazzo Belimbau erschafft Carlone ein Panorama; seine Ausgestaltung erreicht aber ein neues Niveau an Illusionismus, das eine unmittelbare Partizipation des Betrachters an den einzelnen Episoden der genuesischen Geschichte fingiert. Dabei richtet sich der Maler an den neuen Vorgaben der großfigurigen, römischen Malerei und deren neuen Bildmitteln.

[1028] Ibid., S. 74-75.
[1029] Ibid., S. 76.
[1030] Ibid., S. 69.
[1031] Grimaldi 1613, S. 375.

Das Bozzetto[1032] (Abb. 320) verfügt über einen identischen Bildaufbau. Die kleinformatigen Fresken in den gemalten architektonischen Bögen präzisieren die an den Wänden dargestellten Geschichten. Unter dem *Portrait der Heiligen Katharina von Genua* etwa ist die von Grimaldi geschilderte Szene zu sehen, in der die Mönche von Myra die Genuesen vor ihrer Abreise mit der Asche aufhalten, um ihnen den wahren Inhalt des Reliquiars zu offenbaren (Abb. 277).

Zu den Beutestücken der Kreuzzüge zählt weiterhin der ebenfalls im Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo aufbewahrte, von Jakobus de Voragine erwähnte *Sacro Catino*, eine sechseckige Glasschale, die als Heiliger Gral gedeutet wird, der von Guglielmo Embriaco aus Cesarea im Jahr 1101 mitgeführt worden sein soll.[1033] Wie etwa die Schrift Venerosos[1034] belegt, wird dem Genueser Kreuzzugshelden, genannt „Testa di Maglio“ (lat. „Caput Mallei“, dt. „Hammerkopf“), eine wichtige Rolle bei der Eroberung Jerusalems zugesprochen. Die Bedeutsamkeit des von Torquato Tasso im achtzehnten Gesang der *Gerusalemme liberata* erwähnten Helden bestätigt u.a. Carlones Malerei an der rechten Wand, das die *Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco* (Abb. 262-268) zeigt. Auf Eigeninitiative soll Embriaco mit zwei Galeeren zum Heiligen Land gereist sein und während der Belagerung Jerusalems am 15. Juli 1099 einen beweglichen Turm aus dem Holz seines Schiffes erbaut haben lassen, auf den auch die beiden zugehörigen Epigramme[1035] das Augenmerk legen (Abb. 262). Der Erfolg seiner Expedition soll zudem zum innerstädtischen Frieden seiner Heimatstadt geführt haben. Carlone wiederholt sein bewährtes Motiv des dynamischen Helden im Bildvordergrund, der mit einem zielorientierten Fingerzeig dem weiteren Bildpersonal das Kommando gibt und den Blick des Betrachters in Leserichtung zu weiteren Schauplätzen der Handlung führt. Die Bedeutsamkeit des Gestus‘ und das künstlerische Engagement für dieses Motiv werden durch ein auffälliges *pentimento* bestätigt. Das Motiv eines rücklings die Festung herunterstürzenden Soldaten verbindet die Darstellung mit dem Fresko *Der Sturz des Simon Magus* in der Kirche San Siro (Abb.

[1032] Öl auf Leinwand, 121 x 87 cm, private Sammlung, publiziert in: Dagnino, Anna, Kat.-Nr IX.5., in: Boccardo/Di Fabio 1999, S. 282.
[1033] Haug 2016, S. 245.
[1034] Veneroso 1650, S. 52: „Del 1099. Arrivando pure con 36. Galere, e 5. navi à tempo, che si assediava Gerusalemme furono principalissima cagione della presa di quella città, sì per le forze aggionte, come per valore del Generale Embriaco […].“, S. 140: „Del 1099. si acquistò più facilmente Gerusalemme per le machine fabbricate da Guglielmo Embriaco generale dell’armata Genouese.“
[1035] „GULIELMUS/ EMBRIACUS GENUEN./ LIGENEA/ TURRI COMPACTILI./ ET FASTIGIO IN/ PONTEM FLEXILI/ HIERO SOLYMAM/EXPUGNAT.“

376). Das zugehörige Bozzetto[1036] (Abb. 319), das deutliche Unterschiede zum Fresko aufweist und flüchtig die ersten Ideen Carlones festhielt, ist Teil einer privaten Sammlung.

An der mittleren Wand präsentiert Carlone die Figur des Christoph Kolumbus, auf die sich der ganze Stolz der Patria richtet. Die Heldentaten des Genuesen werden auf seine Heimatstadt übertragen. Das Fresko *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf* (Abb. 269-275) vereint die politischen und ökonomischen Leistungen des Seefahrers mit seiner christlichen Mission. Auf die Delegation verweist Carlone im unmissverständlichen und zentralen Motiv des Kreuzes, das den Bildaufbau dominiert. Das wirkmächtige Motiv der sich um das Kreuz schlängelnden Hände gibt einen Hinweis auf sein Studium der akademischen Malerei. Der Künstler deutet in ihm auf den Zusammenhalt der Genuesen in ihrem gemeinsamen Unterfangen. Auch im Bildhintergrund, in dem der Einmarsch des Trupps und die Zerschlagung von Götterstatuen der Einheimischen zu sehen ist, wird die religiöse Weisung augenfällig. Campodonico erläutert einen maritimen Aspekt der Fresken: die Apologie der Seefahrt. Der Zyklus fällt in die Zeit der großen Pest der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts, als die Hälfte der Bevölkerung starb und Handel und Expansion zusammenbrachen. Nach Campodonico lassen sich außer der Krönung Mariens zur Königin der Stadt, zwei weitere wichtige institutionelle Entscheidungen, die in diesen Jahren in Genua getroffen wurden, in Carlones Fresko nachvollziehen: Die Produktion von Galeeren zur Stärkung der Marine und der Erwerb und Einsatz von holländischen Schiffen, nach dem Vorbild Kardinal Richelieus. Im Fresko *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco* sieht Campodonico einen weiteren Gesichtspunkt, der die Wandgemälde programmatisch miteinander verbindet und weitere Hinweise auf die Auftraggeberschaft liefert: Im Bildhintergrund ist, so der Autor, eine Festungsmauer sichtbar, die auf jene hindeutet, die in Genua unter der Regierung De Mari, in den Jahren 1630 bis 1633 errichtet wurde[1037], während einer Periode, in der Genua die vorherige pazifizierende Linie in eine offensive kriegerische Politik wandelte. Das Bildprogramm der Kapelle des Dogenpalastes spiegelt nach Campodonico dieses politische Programm wider: Die militärische Stärkung sowie die Rückbesinnung auf die

[1036] *Die Einnahme Jerusalems durch Gugliemo Embriaco*, Öl auf Leinwand, 49 x 67,5 cm, private Sammlung, publiziert in: Dagnino, Anna, Kat.-Nr IX.4., in: Boccardo/Di Fabio 1999, S. 281.
[1037] Campodonico 1993, S. 109.

Marine als Garant der Freiheit der Republik.[1038] Zu den Galeeren kam der Akquisition der sogenannten „vascelli di gabbia“ (Fleuten), wie sie in Holland produziert und von der Compagnia marittima di San Giorgio in den Jahren 1652-54 erworben wurden, eine große Bedeutung zu. In diesem Zusammenhang wird Carlones Fresko *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, das im Bildhintergrund eben jenen Schiffstyp darstellt, zum Geschichtsdokument.[1039] Die Präsenz der Dreimaster im Bild zeigt das Anliegen der damaligen Regierung, die Modernität und Stärke der Republik Genua mittels der Darstellung der neuen Technologien zu demonstrieren. Sie reflektiert zudem ein weiteres politisches Ziele der Seemacht zu dieser Zeit: Die Wiederaufnahme des Kolonialismus, insbesondere in Indien mittels holländischer Kollaboration. Zur Darstellung der Galeeren macht Carlone konkreten Gebrauch von Wenzel Hollars (1607-1677) Radierungen von 1647, die die *East Indiamen* (Ostindienfahrer) der niederländischen Ostindien-Kompanie V.O.C. zeigen. Es handelt sich um eben jenen Schiffstypus, den die Genuesen von den Holländern erwarben, von dem Tuschezeichnungen im Staatsarchiv in Genua existieren und der die kurz andauernde politische Tendenz um 1650, die die Partnerschaft mit den Sieben Vereinigten Provinzen und nicht jene mit den spanischen Niederlanden favorisiert hatte, widerspiegelt.[1040] Die militärische Erscheinung des Christoph Columbus in Rüstung ist den Darstellungen auf genuesischen Silberwaren entnommen, wie sie die Galleria Nazionale di Palazzo Spinola noch heute besitzt.[1041] Die *da parata* sind besonders reich an dekorativen Elementen und wurden zu besonderen Anlässen gebraucht; sie sind auch als Prestigeobjekte zu betrachten.[1042] Ein Vorläufer der Kolumbus Szenen auf genuesischen Fresken und Silberwaren bilden die Stiche in Theodore de Brys *Histoire de Christophe Colomb* (Paris, 1594), die den militärischen Aspekt der Kolumbusfahrten betont.[1043]

[1038] Ibid., S. 110.
[1039] Ibid.
[1040] Campodonico 1993, S. 111.
[1041] Vgl. Mattheus Meleijn, *Die Abfahrt des Christoph Kolumbus von Palos*, Silberteller, um 1629, Durchmesser 56,5 cm, Gewicht: 3337 g, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 1253; Unbekannter Silberschmid, Silbervasen-Paar zum Thema *Tribute der Eingeborenen an Kolumbus* und *Kolumbus wirft die Revolte des Francisco de Porras nieder*, h: 42 cm, Durchmesser: 19,5 und 20, Gewicht: 2005,5 g und 2100 g, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 1254 und 1255; Die Künstler Mattheus Melijn (1589-1653) – der 1630 in Genua als „Mateus flamengo“ dokumentiert ist – und Giovanni Carlone wurden bereits durch den Vergleich des Spinola-Frieses der Villa Spinola in Sampierdarena mit Melijns *Hochzeit des Gio. Filippo und Veronica Spinola* (Amsterdam, Rijksmuseum) in Verbindung gebracht, vgl. Boggero/Simonetti 1988, S. 33-34.
[1042] Rotondi Terminiello, Giovanna, Einführung, in: Boggero/ Simonetti 1988, S. 11.
[1043] Boggero/Simonetti 1988, S. 38.

Das Deckenfresko stellt schlussendlich den Höhepunkt der genuesischen Selbstrepräsentation dar. Die *Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua* (Abb. 249-251) verkörpert die Souveränität, welche die Stadt dieser und gleichzeitig sich selbst verleiht. Maria hält als Königin das Zepter der Stadt, von welcher ihr Schlüssel und Krone im Beisein der Schutzheiligen Genuas, Georg, Johannes der Täufer, Bernhard von Clairvaux und Laurentius von Rom, überreicht werden.[1044] Der untere Teil des Bildes zeigt die Teilnahme des Dogen Giovan Francesco Brignole am zeremoniellen Akt der Darbringung der Patene. Das Deckenfresko führt sowohl die Glorie der Madonna als auch den zeremoniellen Akt ihrer Krönung vor Augen und entspricht insofern in doppelter Hinsicht den Prinzipien nachtridentinischer Bilder. Der ab 1637 in der Prägung der Silbermünzen symbolisierte Marienkult, der zuvor in den genuesischen Kirchen Il Gesù und der Annunziata eine rein gegenreformatorische Aufgabe erfüllte, ist nicht allein als Dank einer überstandenen Pest zu deuten, sondern erhält nun eine offensichtliche, politische Dimension, die ihren Nachklang in der Ikonographie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden und bis ins 18. Jahrhunderts andauern sollte.[1045] Carlone kann als Praktiker dieser Politik bezeichnet werden, die sich, so Pesenti, „einer Sprache bedient, welche religiöse und zivile Behange kombiniert.“[1046]

Es wird eine architektonische und symbolische Öffnung bzw. ein Weg angedeutet, der sowohl Richtung Orient als auch Okzident führt. Carlones barockes Gesamtkunstwerk demonstriert die wichtige Rolle, die die unabhängige Republik Genua in der wirtschaftlichen und religiösen Erschließung und Kolonialisierung der Welt spielte.[1047] Mit der Glorie der Heiligen, die er in einem Bozzetto[1048] (Abb. 246) vorbereitet, nimmt Carlone kompositorisch ein bewährtes Schema Domenico Fiasellas auf. Dieser hatte das Thema der *Trinität mit der Heiligen Jungfrau Maria, Johannes dem Täufer und den Heiligen Bernhard und Georg* bereits im Palazzo Ducale, seitlich des großen Treppenaufgangs, dargestellt.[1049] Carlone lehnt sich weiterhin stark an Fiasellas Ölgemälde *Die Krönung der Jungfrau Maria zur Königin von Genua* an, das dieser in

[1044] Campodonico 1993, S. 107.
[1045] Gavazza 1974, S. 252-254.
[1046] Pesenti 1999, S. 48: „[…] una politica che si vale delle immagini con un’intersecazione di apparati religiosi e civili […].“
[1047] Pesenti 1999, S. 48
[1048] *Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua*, um 1653, Öl auf Leinwand, 122,2 x 97,5 cm, private Sammlung; Provenienz: Sotheby’s, London, 8. Juli 2004, Versteigerungsnummer 161; Paris, Hôtel Drouot, 29. Juni 2001, Versteigerungsnummer 48.
[1049] Campodonico 1993, S. 107.

den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts in der Kirche San Giorgio dei Genovesi in Palermo geschaffen hatte.

Zur patriotischen Apologie zählen weiterhin die in den illusionistischen *oculi* in monochromer Farbgebung dargestellten Episoden – *Die Weihe der Kathedrale San Lorenzo durch Papst Gelasius II. im Jahr 1118* (Abb. 278), *Papst Innozenz verleiht Genua die Bistumswürde im Jahr 1133* (Abb. 279), *Die Entgegennahme des Kreuzfragments im Jahr 1202* (Abb. 280), *Der Doge Leonardo Montaldo nimmt das Christusbild von Edessa als Geschenk des Königs Abgar V. im Jahr 1368 in Empfang*[1050] (Abb. 281), das von Agostino Calcagnino[1051] beschriebene *Martyrium der Nachkommen der Giustiniani von Scio (Ghios) in Konstantinopel im Jahr 1566* (Abb. 282-283) und *Agostino Adorno gründet die Ordensgemeinschaft der Minderen Regulärkleriker im Jahr 1588* (Abb. 284) – sowie die Glorifizierung der Regionalheiligen durch Engelskonzerte in den Balkonen über den Tympana (Abb. 285). Die Darstellungen der Genueser Geistlichen an den Seitenwänden der Kapelle ergänzen die Verherrlichung der Lokalgeschichte und ihres Beitrages zur christlichen Mission in der Welt.[1052] In der Verbildlichung der bei der Krönung Mariens anwesenden Bischöfe Genuas, sieht Magnani zudem eine polemische Antwort Genuas auf den Ausschluss des Festes zu Ehren der Genueser Geistlichen aus dem Kanon durch Gregor XIII. im Jahr 1585.[1053] Das Figurenpersonal der Fresken Carlones stimmt mit den Persönlichkeiten überein, die Grimaldi im *Santuario* behandelt. Auch in Rattis *Istruzione* findet sich eine summarische Auflistung der namhaften Heiligen, Seligen und Märtyrer Genuas, die mit den Motiven der Wände übereinstimmt:

„[…] cinque Vescovi di Genova, che sono i Santi Salomone, Felice, Siro, Romolo, e Valentino, il B. Giacomo da Varagine, S. Giovanni Buono Arcivescovo di Milano nel 659., S. Desiderio Vescovo di Langres in Francia […] S. Caterina Fiesca, il B. Alessandro Saoli Vescovo d'Aleria, poi di Pavia […] oltre la Ven. Strata, e Vernazza, ambe fondatrici d'ordini di Religiose: il V. Agostino Adorno, fondatore de' Chierici Regolari Minori; e finalmente tra i martiri si devono

[1050] Das von den Genuesen beanspruchte Mandylion ist in der Kirche San Bartolomeo degli Armeni aufbewahrt.
[1051] Calcagnino, Agostiono, *Le sacre palme Genovesi*, Genua 1655, S. 105-114.
[1052] Magnani, Lauro, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 301
[1053] Magnani 1983-85, S. 167.

annoverare diciotto Giovinetti della nobilissima famiglia Giustiniani martirizzati in Scio nel 1566. […].“[1054]

Wie einer der Epigramme Carlones zu entnehmen ist[1055], soll der Apostel Barnabas (Abb. 286), der erste Bischof Mailands, das Christentum nach Ligurien gebracht haben. Der erste Bischof Genuas hingegen soll der Heilige Nazarius (Abb. 287) gewesen sein: „Non v'hà dubbio alcuno, che essendosi la Città di Genova convertita alla Santa fede di Christo per la Predication del Santissimo Nazario, come terra celebre, e nominata, fusse da gl'Apostoli, ò suoi successori honorata col haverli dato il Vescovo, e Pastore.“[1056] Auch Jakobus de Voragine berichtet im Kapitel *De sanctis Nazario et Celso* der *Legenda Aurea* über die Verurteilung des christlichen Römers Nazarius, der in Gallien missionierte. Ebenso soll sein Schülers Celsus (Abb. 288) zum Tode verurteilt worden sein. Die beiden Christen sollen auf ein Schiff gebracht und ins Meer geworfen worden sein. Als sie jedoch auf dem Wasser liefen und statt ihrer nun das Schiff, aufgrund eines aufgekommenen Sturmes, in Bedrängnis kam, habe die Besatzung die christlichen Prediger um Hilfe gerufen und sei von ihnen gerettet worden. Das Schiff sei nach Genua getrieben worden, von wo aus Nazarius und Celsus, die später ihr Martyrium in Mailand erfuhren, ihre Mission fortgeführt haben sollen. Den Autor der *Legenda Aurea* und Erzbischof Genuas, *Jacopo da Varazze* (Abb. 289), zeigt Carlone in Form einer gemalten Marmorbüste über der gemalten Statue des *Heiligen Nazarius*. Im Gegensatz zur Beschreibung Jakobus de Voragines, in der Celsus durch Göttliche Fügung in die Hafenstadt gelangt, bezeichnet Grimaldi ihn als „Martire Cittadino Genovese“[1057], wie ihn auch Carlone begreift[1058].

Grimaldi erwähnt weiterhin die negative Entwicklung des Königs Salomon zu seinem Lebensende, die Carlone im Palazzo Pallavicino thematisiert (vgl. Kap. 3.2.1.5.). Sein Namensvetter, der *Heilige Salomon* (Abb. 290), Bischof von Genua, dessen Todes- und Gedenktag auf den 2. September fällt, habe hingegen eine unbefleckte Vita, so Grimaldi: „Non si può dir cosi [sic!] del glorioso Santo Salomone Vescovo di Genova, perche [sic!] egli fu sempre di Santissima vita, e la sua gloria mai restò macchiata, ma

[1054] Ratti 1780, S. 12, Anm. 1.
[1055] „A/ BARNABAS APOSTOLUS/ LIGURIAE CHRISTUM/ PRIMUS ANNUNTIAT.“
[1056] Grimaldi 1613, S. 137.
[1057] Vgl. Grimaldi 1613, S. 100.
[1058] Den Epigrammen nach zu urteilen, scheint Celsus gar eine wichtigere Rolle zuzukommen als dem Nazarius: „NAZARIUS REM CHRISTIA/NAM GENUAE CONFIRMAT/ ET AMPLIFICAT“, „CELSUS NAZARII SOCIUS/ CHRISTIANAM RELIGIONEM/ GENUAE INSTITUIT“.

celebre, e chiara rimarrà in eterno.“[1059] Grimaldi berichtet von der engagierten Seelsorge des Bischofs, die durch Empathie und Nächstenliebe geprägt war.[1060] Es folgte zeitlich der Heilige Syrus, dessen Portrait (Abb. 291) an Carlones Fresken in der gleichnamigen Kirche (vgl. Kap. 3.1.8.) erinnert. Seiner David gleichen Bezwingung des Monsters im Namen Gottes, als Unbewaffneter, gedenkt auch Grimaldi im Kapitel *Come il Glorioso Pontefice Siro uccise un Basilisco, che col mortifero fiato molestava la Città, appestando gl'habitatori*.[1061] Den *Heiligen Romulus* (Abb. 290) stellt Carlone, getreu der Beschreibung Grimaldis[1062], als durch seine wirkmächtige Homiletik und Nächstenliebe berüchtigten Bischof dar. Die Worte des Heiligen, so Grimaldi, „erano, come acuti stimoli alla virtù.“[1063] Seine Gebeine sind zusammen mit denen seines Vorgängers Syrus in der Kirche San Siro beigesetzt worden. Marangoni findet Gefallen an seiner Verbildlichung durch Carlone, deren *disegno* und Farbgebung sowie Bewegtheit er lobt.[1064] Seine Bezeichnung der an den Seitenwänden dargestellten, stehenden Ganzkörperfiguren, wie etwa der des *Schutzengels* (Abb. 294) oder jener des *Heiligen Nazarius* (Abb. 287), als rein „dekorativ“ ist irreführend, denn diese Arbeiten haben einen informativen und öffentlichen Charakter und dürfen ebenfalls als politische Malereien verstanden werden.

Der *Heilige Valentin von Genua* (Abb. 292) ist durch seine posthumen Wunder bekannt. Grimaldi berichtet etwa von einem Mann, der an einem Stück Fleisch zu ersticken drohte und errettet wurde, als er vor dem Grab des Heiligen betete, sowie von der Heilung eines gelähmten, von den Ärzten aufgegebenen Mädchens.[1065] Den *Seligen Lanfranchinus*, dessen Glorie in den Armen der Muttergottes, der Schrift Grimaldis zufolge, einer der Ordensbrüder des Dominikaners bezeugte[1066], zeigt Carlone, wie er es mit Jakobus de Voragine getan hatte, als gemalte Marmorbüste.

Auf die besondere Beachtung der im Fresko dargestellten „moderneren politischen“ weiblichen Figuren, der in den wichtigsten caritativen Tätigkeiten Genuas involvierten

[1059] Vgl. Grimaldi 1613, S. 137.
[1060] Ibid., S. 136-141.
[1061] Vgl. Ibid., S. 159-168.
[1062] Vgl. Ibid., S. 177-185.
[1063] Ibid., S. 181.
[1064] Marangoni 1925, S. 7.
[1065] Vgl. Grimaldi 1613, S. 186-195.
[1066] Ibid., Vorwort: „Vi è ancora un altro beato Lanfranco, ò Lanfranchino, come vogliam dire, il quale i Religiosi di San Domenico dicono, che è del suo Ordine, e riferiscono, che essendo molto divoto della Passione del Nostro Signor Giesù Christo, andò con licenza de suoi Superiori à visitar i luoghi Santi in Gierusalemme, ed ivi morse, e dopò la morte un Religioso lo vidde molto festoso nelle mani di Nostra Signora, e così fù certificato della sua gloria.“

Adelsfrauen (vgl. Kap. 3.1.1.), der *Heiligen Katharina von Genua* (*Caterina Fieschi Adorno*; Abb. 276) und *Maria Vittoria De Fornari Strata* (Abb. 293), machte Magnani aufmerksam.[1067] Maria Vittoria De Fornari Strata (1562- 1617) wurde 1828 durch Papst Leo XII. (1760-1829) seliggesprochen. Die wohlhabende Genuesin hatte sich nach dem Tod ihres Ehemannes zahlreichen caritativen Taten verschrieben, ein Gebäude zur Gründung eines Klosters erworben und mit Hilfe des Jesuitenpaters Bernardino Zanoni und der adligen Mitbegründer Stefano Centurione und seiner Ehegattin Vincenzina Lomellini im Jahr 1604 die Konzession Papst Clemens‘ VIII. erhalten. Im selben Jahr stiftete sie den kontemplativen Orden der Cölestinerinnen, der SS. Annunziata e dell’Incarnazione. Der Kult der Mariä Verkündigung und der Menschwerdung Christi als bewusste Verehrung der Mysterien ist als Reaktion auf die protestantischen Lehrmeinungen und die lutherische Religionskritik im Zuge der Gegenreformation zu verstehen. Es war der einflussreiche Marcantonio Doria (*ca. 1570), der als Patron des Ordens auf den Namenszusatz zu Ehren der Inkarnation bestanden hatte. Die Nonnen lebten unter der Ordensregel des Augustinus. Carlone zeigt Maria Vittoria De Fornari Strata im himmelblauen Gewand der als *Monache Turchine* (Veilchenblaue Annuntiatinnen) oder *Annunziate celesti* (Himmlische Annunziatinnen) bekannten Nonnen mit weißem Kleid, Skapulier sowie türkisfarbenen Schuhen und Chormantel. Ein kleinformatiges Ölgemälde der Kirche S. Sabina[1068] (Abb. 318) könnte das Bozzetto zum Fresko bilden. Die Inschrift[1069] im Gemälde korreliert mit der Aufgabe des Freskos, die Gründerin des Ordens zu eternisieren. Die Lebensgeschichte der Seligen ist in der *Vita della venerabile serva di Dio madre Maria Vittoria, fondatrice dell’ordine dell’Annontiata* des Jesuiten Fabio Ambrogio Spinola (Genua 1649) beschrieben.

Maria Vittoria De Fornari Strata ist nur ein Beispiel für die große Genueser Kultur der weiblichen Orden, die meist die Gunst einer adligen Priorin oder Patronin genossen.[1070] Caterina Fieschi Adorno (1447-1510; Abb. 276), die für ihre barmherzigen Verdienste verehrte Theologin lebte seit ihrer Ekstase im Jahr 1473 als Mystikerin. Ihre Vision schilderte sie u.a. im *Trattato del purgatorio*[1071]. In ihrer Rolle als Direktorin des

[1067] Magnani 1983-85, S. 167.
[1068] *Portrait Maria Vittoria De Fornari Stratas*, ca. 1654, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Genua, S. Sabina; Vgl. Vazzoler, Maddalena, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/73259 (CEI 59O0114a), Cataldi Gallo, Marzia, 2005 (Genueser Schule).
[1069] „MEMENTO DOMINA CONGREGATIONIS TUE“.
[1070] Magnani 1983-85, S. 162.
[1071] Das Manuskript wurde postum, zuerst innerhalb einer Sammlung ihrer Werke publiziert: *Opus Catharinianum*, Genua 1551, vgl. Tagliafico, Angela, Itinerario teologico-spirituale di S. Caterina da Genova: nel fuoco dell’amore puro, in: „Alpha Omega“ XX, Nr. 2 (2017), S. 285.

Krankenhauses des Stadtteils Pammatone pflegte sie u.a. Pestpatienten, wodurch auch sie an der tödlichen Epidemie erkrankte, jedoch genas. Im Jahr 1737 wurde sie durch Papst Clemens XII. heiliggesprochen. Grimaldi stellt der Keuschheit der Heiligen Katharina von Genua, der er den größten Teil seiner Schrift widmet[1072], mit der Frömmigkeit der alttestamentlichen Figur der Judith gegenüber. Der Vergleich zwischen den Figuren der Geistlichen Genuas und den Helden des Alten Testaments, den insbesondere die Geschichtsschreiber des 16. und 17. Jahrhunderts ziehen, entspricht Carlones Parallelismus der genuesischen Persönlichkeiten mit den alttestamentarischen Szenen in den Gewölbekappen (Abb. 290; 292). Auch insofern, als Carlone in ihnen seine entwickelten Darstellungsformen der Themen *Hagar in der Wüste*, *Rebeccas List*, *Die Mannalese*, *Das Opfer Isaaks*, *Die Auffindung des Mosesknaben* sowie Szenen zur Tobias-Geschichte und dem Leben Josephs von Ägypten etc. wiederholt, kann das ikonographische Programm der Kapelle als zenitale Konklusion seines künstlerischen Schaffens angesehen werden. Die Zusammentragung des malerischen Repertoires spiegelt den Höhepunkt seiner Karriere zur Mitte des Jahrhunderts wider.

[1072] Grimaldi 1613, S. 204-251.

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen

Bei der Revision des künstlerischen Œuvres G.B. Carlones galt es zu beachten, dass der Maler innerhalb kürzester Perioden mit verschiedensten Stilen experimentierte. Sein Gemälde in Sassello von 1631 (Abb. 80) etwa offenbart eine Beschäftigung mit der emilianischen Kunst und kongruiert in keiner Weise mit seiner Arbeit im Oratorio di San Giacomo aus dem Jahr 1632 (Abb. 95-97).

Zu den Neuzuschreibungen an G.B. Carlone zählen: Die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*[1073] (Abb. 1); *Die Mysterien des Rosenkranzes*[1074] in Sant'Olcese (vgl. Kap. 3.1.3) sowie die zuvor Giovanni Bernardo Carbone (1616-1683) zugeschriebene[1075] Version der *Mysterien des Rosenkranzes* (Abb. 9)[1076]; das Gemälde *Madonna mit Christuskind, Johannes Evangelist und Franz von Assisi*[1077] (Abb. 57); *Der Tod Josephs*[1078] (Abb. 644); *Die Himmelfahrt der Heiligen Magdalena mit Johannes dem Täufer, Thomas von Aquin, Franziskus und Dominikus*[1079] (Abb. 58); das *Portrait Maria Vittoria De Fornari Stratas*[1080] (Abb. 318); die *Kreuzigung mit Maria und Johannes* [1081] (Abb. 213); die *Geburt Mariens*[1082] (Abb. 183); die *Szenen zum Leben des*

[1073] Öl auf Leinwand, 180 x 130 cm, Campomorone-Isoverde (Genua), Chiesa di Sant'Andrea Apostolo; Vgl. Marica, Patrizia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293524 (CEI 55W0042a), Cataldi Gallo, Marzia, 1999 (als ligurische Schule).
[1074] Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/103498 (CEI 5A@0054a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Schule Giovanni Battista Carlone).
[1075] Vgl. Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/185940, Cataldi Gallo, Marzia, 2005.
[1076] Giovanni Battista Carlone, *Die Mysterien des Rosenkranzes*, um 1625, Öl auf Leinwand, je 36 x 37 cm, Sestri Ponente, Parrocchia di Nostra Signora Assunta.
[1077] Öl auf Leinwand, 265 x 175cm, Pedemonte di Serra Riccò, Chiesa della Santissima Annunziata.
[1078] Öl auf Leinwand, 254 x 185 cm, Mele (Genua), Chiesa di Sant'Antonio Abate; Vgl. Ciresola, Tiziana, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/188146 (CEI 5AG2044a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (Ligurische Schule).
[1079] Öl auf Leinwand, 128 x 92 cm, Genua (Quarto), Chiesa dei Santi Angeli Custodi; Vgl. Capurro, Rita, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/291401 (CEI 59_0003a), Cataldi Gallo, Marzia, 1999 (als Himmelfahrt Mariens mit Heiligen, Ligurische Schule).
[1080] Ca. 1654, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Genua, S. Sabina; Vgl. Vazzoler, Maddalena, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/73259 (CEI 59O0114a), Cataldi Gallo, Marzia, 2005 (Genueser Schule).
[1081] *Kreuzigung mit Maria und Johannes*, Gruppe von drei Ölgemälden, *Maria addolorata,* Öl auf Leinwand, 250 x 90 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Caterina; Vgl. Dentone, Annalisa, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/297205 (CEI 58-0005a), Cataldi Gallo, Marzia, 2005 (als ligurische Schule).
[1082] Öl auf Leinwand, 270 x 127 cm, Sampierdarena (Genua), Santa Maria della Vittoria; Vgl. Fiore, Valentina, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/ 294897 (CEI 58X0015a), Bartoletti, Massimo, 2010 (als Genueser Schule).

Heiligen Vinzenz Ferrer und die *Engelskonzerte*[1083] (Abb. 424-429) sowie *Der Raub der Sabinerinnen*[1084] (Abb. 355).

Dem Werk abzuschreiben sind: *Das Gastmahl des Belsazar*; *Christus mit Kreuz zwischen den Heiligen Joseph, Antonius Abbas, Barbara und Pantaleon*[1085]; *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*[1086]; *Der Heilige Petrus*[1087]; *Die Heilige Cäcilia von Rom*[1088]; *Der Zug durch das Rote Meer*[1089]; *Die Kreuzigung des Heiligen Petrus* und das *Martyrium des Heiligen Thomas*[1090]; *Das Martyrium des Heiligen Peter von Verona*[1091]; *Moses, Jesaja* und *König David*[1092] und *Die Auffindung des Mosesknaben*[1093]. Dem Œuvre G.B. Carlones ab- und stattdessen der Schule Andrea Carlones zuzuschreiben sind die vier Gemälde *Der Heilige Antonius exorziert einen Besessenen*[1094] (Abb. 724), *Jesus unter den Schriftgelehrten*[1095] , *Jesus und die Ehebrecherin*[1096] und die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* [1097]. Es ist möglich, dass Giovanni Andrea Carlone und seine

[1083] Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Capella di San Vincenzo, Kuppel.
[1084] Öl auf Leinwand, verschollen, ehemals: Genua, Sammlung Angelo Costa, als Vincent Malò publiziert in: Orlando, Anna (Hrsg.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin/London 2001, Abb. 167.
[1085] Öl auf Leinwand, 137 x 178 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 4. April 1995, Auktionsnummer 934, Versteigerungsnummer 31; Öl auf Leinwand, 180 x 137 cm, Genua, Chiesa di San Martino di Struppa; Vgl. Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/180860 (CEI 5970031a), Cataldi Gallo, Marzia, 2005, (als Giovanni Battista Carlone).
[1086] Öl auf Leinwand, 98 x 127 x 6,67 cm, Perrin-Royere-Lajeunesse, Versailles, 21.03.1999, Versteigerungsnummer 37.
[1087] Öl auf Leinwand, Voltaggio, Pinakothek, G.B. Carlone zugeschrieben durch: Cervini 2001, S. 43
[1088] Öl auf Leinwand, 120 x 93 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's Rom, 22. November 1983, Versteigerungsnummer 124.
[1089] Öl auf Leinwand, 73 x 96 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's Rom, *Importanti Dipinti Disegni e Stampe*, 16. Mai 1985, Versteigerungsnummer 260.
[1090] Öl auf Leinwand, je 104 x 140 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby Parke Bernet Italia Florenz, 20. Dezember 1977, Versteigerungsnummer 93.
[1091] Öl auf Leinwand, 285 x 225 cm, Genua, Chiesa dei Diecimila Martiri Crocifissi; Vgl. Castelnovi 1987, S. 141 (als G.B. Carlone zu überprüfen).
[1092] Giovanni Andrea Carlone?/Bartolomeo Passano?, ca. 1680, Fresken auf Leinwand gespannt, Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3612, 3613, 3614, Provenienz: Genua, S. Sebastiano.
[1093] Öl auf Leinwand, private Sammlung, Provenienz: San Marco, Venedig, 01.07.2007, Versteigerungsnummer 44.
[1094] Schule Giovanni Andrea Carlone, 1726, *Der Heilige Antonius exorziert einen Besessenen*, Öl auf Leinwand, 138 x 156 cm, Cadepiaggio di Parodi Ligure, Santi Remigio e Carlo; Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329617 (CEI 5AT0039A), Cervini, Fulvio, 2002, (als Carlone); Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 88 (als Giovanni Andrea Carlone?), in: Morandotti/Spione 2014.
[1095] Schule Giovanni Andrea Carlone, 1726, *Jesus unter den Schriftgelehrten*, Öl auf Leinwand, 138 x 156 cm, Cadepiaggio di Parodi Ligure, Santi Remigio e Carlo; Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329616 (CEI 5AT0038A), Cervini, Fulvio, 2002, (als Carlone); Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 86 (als Giovanni Andrea Carlone?), in: Morandotti/Spione 2014.
[1096] Schule Giovanni Andrea Carlone, 1726, *Jesus und die Ehebrecherin*, Öl auf Leinwand, 138 x 156 cm, Cadepiaggio di Parodi Ligure, Santi Remigio e Carlo; Vgl. Lagomarsino, Laura, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329606 (CEI 5AT0028A), Cervini, Fulvio, 2002, (als Carlone); Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 85 (als Giovanni Andrea Carlone?), in: Morandotti/Spione 2014.
[1097] Schule Giovanni Andrea Carlone, 1726, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Öl auf Leinwand, 138 x 156 cm, Cadepiaggio di Parodi Ligure, Santi Remigio e Carlo; Vgl. Lagomarsino, Laura,

Schüler in der Kirche Santi Remigio e Carlo im Gebiet des Anwesens seines Vaters Giovanni Battista Carlone in Parodi Ligure tätig waren. Der Autor der Gemälde ist im familiären Kreis der Carlone zu Beginn des 18. Jahrhunderts und unter den Nachfolgern Andrea Carlones zu suchen.

Die folgenden Werke betreffen die Bestätigung von zuvor vermuteter Autorschaft G.B. Carlones: Giovanni Battista Carlone und Schule, *Kreuzaufrichtung*[1098] (Abb. 535); die Ölgemälde der Seitenaltare in der Kirche San Bartolomeo della Certosa: *Der Heilige Apostel Bartholomäus und Mönche des Kartäuserordens*[1099] (Abb. 62); *Madonna di Loreto mit den Heiligen Bruno und Carlo Borromeo*[1100]; *Die Beweinung Christi mit den Heiligen Katherina von Alexandrien und Klara von Assisi*[1101] (Abb. 63) sowie die *Madonna Assunta*[1102]. Zu bestätigen ist auch G.B. Carlones Autorschaft der Gemälde *Madonna del Rosario mit den Heiligen Katherina, Dominikus, Pius V. und Heiligen*[1103] und *Der Heilige Thomas von Villanova schenkt seine Habseligkeiten den Armen*[1104] (Abb. 146) sowie die *Madonna del Soccorso*[1105].

Es gilt zu überprüfen, ob die folgenden Arbeiten zum Œuvre des Künstlers zählen: Giovanni Battista Carlone?/Giovanni Andrea De Ferrari?, *David mit dem Haupt*

Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329605 (CEI 5AT0027A), Cervini, Fulvio, 2002, (als Carlone); Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 87 (als Giovanni Andrea Carlone?), in: Morandotti/Spione 2014.

[1098] Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 170 cm, Sardigliano, Santa Maria Assunta, starke restaurative Eingriffe; Vgl. Giuliano, Ilaria, Kat.-Nr. 122 (als Giovanni Battista Carlone?), in: Morandotti/Spione 2014.

[1099] Öl auf Leinwand, 350 x 200 cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa; Vgl. Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296327 (CEI 57L0039a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Carlone); Castelnovi 1987, S. 131 (als Giovanni Carlone).

[1100] Öl auf Leinwand, 350 x 178 cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa; Vgl. Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296242 (CEI 57L00230a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Carlone); Castelnovi 1987, S. 131 (als Giovanni Carlone).

[1101] Öl auf Leinwand, 166 x 200 cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa; Vgl. Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296245 (CEI 57L0025a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Carlone); Castelnovi 1987, S. 131 (als Genueser Schule).

[1102] Öl auf Leinwand, 260 x 130 cm, Genua (Prà), Chiesa di Santa Maria Assunta; Vgl. Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296787 (CEI 58O0050a), Cataldi Gallo, Marzia, 2004 (als Domenico Fiasella Schule).

[1103] Öl auf Leinwand, 570 x 200 cm?, Struppa (Genua), Chiesa di San Giovanni Battista in Aggio,; Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293006 (CEI 5860026a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Battista Carlone).

[1104] Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Sestri Ponente, Chiesa della Natività di Maria Santissima e San Nicola da Tolentino, Provenienz: Genua, Chiesa della Visitazione; Vgl. Frattini, Silvia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/297382 (CEI 56P0009a), Cataldi Gallo, Marzia, 2004, (als Giovanni Battista Carlone).

[1105] Öl auf Leinwand, 83 x 57 cm, Genua, San Marco; Vgl. Vazzoler, Maddalena, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/66973 (CEI 58L0019a), Cataldi Gallo, Marzia, 2004, (Giovanni Battista Carlone).

Goliaths[1106] (Abb. 725); *David mit dem Haupt Goliaths*[1107] (Abb. 726); *Jesus heilt den Knecht des Zenturion*[1108]; *Madonna mit Christuskind*[1109]; *Skizze für eine Lünette*[1110]; Kompositionsskizze *(Joseph wird von seinen Brüdern erkannt?)*[1111] (Abb. 489); *Joseph deutet die Träume der Mithäftlinge*[1112]; *Kreuzigung*[1113]; *Der Heilige Carlo Borromeo mit dem Heiligen Hieronymus und Jakobus d. Ä.*[1114]; *Die Heilige Klara von Assisi*[1115]; *Martyrium des Heiligen Stephanus*[1116] und *Das Urteil Salomos*[1117] (Abb. 727).

Weiterhin ist die Existenz der in den Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnten Gemälde[1118] Carlones zu überprüfen. Lorenzo Pareto etwa nennt die zwei, einst im Palazzo Alessandro Spinolas befindliche Werke, *Veronika reicht Christus das Schweißtuch* und eine *Allegorie des Friedens*.[1119] Für die Kirche S. Olcese im gleichnamigen Ort gestaltete G.B. Carlone eine Komposition, die den *Heiligen Ursicinus zwischen Maria Magdalena und Apollonia*[1120] zeigt. Es gilt zu prüfen, ob

[1106] Öl auf Leinwand, 178,8 x 107,9, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 21. Juli 1972, Versteigerungsnummer 30, als Giovanni Andrea De Ferrari, vgl. Fondazione Zeri, Inv. 119324.
[1107] Öl auf Leinwand, 143,5 cm, Fondazione Zeri, Inv. 60284.
[1108] Öl auf Leinwand/Holztafel, 49 x 63 cm, Sotheby's, London, 06.07.2004, Versteigerungsnummer 515.
[1109] Öl auf Leinwand, 100 x 74,5 cm, private Sammlung; Provenienz: Finarte Mailand, 13. Mai 1993, Auktionsnummer 858, Versteigerungsnummer 123.
[1110] Zeichnung mit Bleistift, brauner Tinte, blau aquarelliert, 150 x 220 mm, Provenienz: Finarte Mailand, 25. Oktober 1988, Auktionsnummer 656, Versteigerungsnummer 34; Sammlung Carlo Prayer.
[1111] Aquarellierte Bleistiftzeichnung auf braunem Papier, auf Karton geklebt, 123 x 140 mm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 9. Juni 1976, Versteigerungsnummer 81.
[1112] Öl auf Leinwand, 121,9 x 142,2 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, Fine Old Masterpictures, 21. Mai 1976, Versteigerungsnummer 87.
[1113] Öl auf Leinwand, Isola del Cantone, Pfarrkirche; Vgl. Meriana, Giovanni/Manzitti, Camillo, *Alta Valle Scrivia. Un patrimonio naturale e artistico*, Genua 1973, S. 130.
[1114] Öl auf Leinwand, 170 x 130 cm, Arezzo di Vobbia, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano; Vgl. Ciresola, Tiziana Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/290988 (CEI 5BX0004a), Pilleddu, Monica, 2003, (als Giovanni Battista Carlone).
[1115] Öl auf Leinwand, 340 x 150 cm, San Quirico di Valpolcevera (Genua), Chiesa die Santi Quirico e Giulietta, Kopie der *Heiligen Klara* von Aurelio Lomi, Genua, Museo Diocesano, einst Genua, San Francesco di Castelletto; Vgl. Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/185570 (CEI 5A20018a), Cataldi Gallo, Marzia, 2003, (als Giovanni Carlone).
[1116] Öl auf Leinwand, 180 x 155 cm, Genua, Abbazia di Santa Maria della Sanità; Vgl. Brigati, Ilaria, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/298218 (CEI 59D0088a), Bartoletti, Massimo, 2010 (als ligurische Schule).
[1117] Öl auf Leinwand, 129 x 165 cm, Finarte Mailand, *asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, 17. Mai 1979, Versteigerungsnummer 86.
[1118] Vgl. etwa Alizeri
[1119] Pareto, Lorenzo et.al., Descrizione di Genova e del Genovesato, Genua 1846, S. 318-319: „[…] Dello stesso Carlone è ivi una tavola [modernamente ritoccata] rappresentante Gesù rasciugato dalla Veronica, ed altra con un'allegoria allusiva alla pace […]".
[1120] *Der Heilige Ursicinus zwischen Maria Magdalena und Apollonia von Alexandrien*, Öl auf Leinwand, 226 x 125 cm, Sant'Olcese, Chiesa di Sant'Olcese; Vgl. Marcenaro, Enrica (Hrsg.), *Valpolcevera segreta. Storie da conoscere, vedere, scoprire, salvare*, Genua 2007, S. 132.

weitere Gemälde der Kirche – *Die Gürtelspende mit Heiligen*[1121], die Kreuzigung – ebenfalls dem Œuvre Carlones angehören.

[1121] Öl auf Leinwand, 268 x 186 cm, Sant'Olcese, Chiesa di Sant'Olcese; Vgl. Martini, Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293826 (CEI 5B00012a), Cataldi Gallo, Marzia, 1999 (als Genueser Schule).

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers

Giovanni Battista Carlone führte zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn unter der Lehre des Bruders Giovanni Carlone den traditionellen, von Luca Cambiaso, Giovanni Battista Castello, genannt il Bergamasco, und Andrea Semino, Lazzaro Tavarone sowie Cesare Corte begründeten, spätmanieristischen Genueser Stil fort. Er blieb dieser Traditionslinie bis zuletzt treu. Bemerkenswert ist jedoch seine kontinuierliche Übernahme außergenuesischer Stimuli, die in den lokalen Rahmen eingebunden werden. Es sind vor allem die römischen Neuerungen, die nicht ungefiltert übernommen, sondern in den lokalen Malstil überführt werden. Jene Stimuli reichen von einzelnen Motiven über Bildthemen bis hin zum barocken Pathos, der sich wie eine Gaze über die lokalmanieristischen Inventionen legt.

In einer Vorstudie[1122] (Abb. 68) für die Fresken der Kirche S. Antonio Abate in Mailand sieht Gavazza den Beleg der Suche G.B. Carlones nach naturalistischen Lösungen in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts. Wie in der Zeichnung ersichtlich, so Gavazza, führe Carlones Weg vom Manierismus zum Barock auch über Bernardo Strozzi und Andrea Ansaldo.[1123]

Bereits zu Beginn seiner Karriere wählte Carlone den traditionellen Weg der „erzählenden" Freskenmalerei. Zur Mitte des 17. Jahrhunderts entschied er sich erneut bewusst, die altbewährten und durch die Akademien neu definierten Muster der Historienmalerei beizubehalten und dem aufkommenden Ornamentstil nicht zu folgen. Carlone unterschied Öl- und Freskomalerei nicht: Seine Darstellungen *a fresco* sind zunächst *quadri riportati*. Die Forderungen Albertis nach *docere*, *delectare* und *movere* blieben in Genua bis zu den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts maßgebend und entsprachen den Ansprüchen, die Carlone als traditionsbewusster *pictor doctus* an sich selbst stellte. Den Theorien der akademischen Malerei sowie den Vorgaben der katholischen Theoretikern folgend und in die Fußstapfen seines Bruders steigend, entwickelte sich seine konforme Kunst stets kongruent zu den zuvor genannten

[1122] *Sitzender Engel*, Bleistiftzeichnung mit Bleiweiß-Höhungen auf Karton, 18, 5 x 16 cm, Florenz, Uffizien, Graphische Sammlung, Inv. 7120; zuerst Domenico Fiasella zugeschrieben, Gavazza erkennt in der Zeichnung eine Vorstudie zu einem der die Arma Christi haltenden Engel in den Pendentifs der Kuppel von Sant'Antonio Abate in Mailand, Gavazza 1974, S. 356, Anm. 42.
[1123] Gavazza 1974, S. 279.

Normen. Dass die Bilderzählung der Kernpunkt Carlones Schule blieb ist ausschließlich auf den ersten Blick rein lokalen Ursprungs. Die Vorliebe für die Episodendarstellungen stand in Zusammenhang mit den an den Akademien gelehrten Theorien und bildete eine Lehrmeinung von internationaler Tragweite. Die Ursprünge der Methoden, auf die sich Carlone stützt, reichen bis zu den Anfängen in Florenz zurück und lassen sich zudem ab den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts bei Pietro da Cortona und Nicolas Poussin in Rom finden. Carlones partielle Vernachlässigung perspektivischer Korrektheit und *varietà*, die das Auge des Betrachters erfreuen sollten, rührt von einer Konzentration auf den pädagogischen, belehrenden Aspekt seiner Malereien. Leuchtende Farben und eine scharfe *circonscrizione* gleichen diesen Verlust aus und garantieren zusammen mit den kursiven Pinselstrichen, die die Akteure in vibrierende Bewegung versetzten, das intendierte *movere* des Betrachters.

Wie beispielsweise Carlones Deckengemälde der *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 350) beweist, steht seine Kunst dem Akademismus und der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts nah. Wie Oy-Marra[1124] konstatiert, sind die Begriffe „Bilderzählung" und Zeitlichkeit nicht getrennt voneinander zu betrachten. Die Zeitlichkeit im Bild bedingt eine Erzählung. Die Narration ist unabdingbares Teil des Historiengemäldes, wie es Le Brun für die akademische Malerei vorsieht. Symbole ersetzen nicht mehr die Bilderzählung, sondern sind ergänzendes Beiwerk zur leichteren Identifizierung des Dargestellten. Die Vermittlung einer Handlung bleibt auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das zentrale Anliegen des Gemäldes. Auf der Forderung Paleottis nach homiletisch motiviertem, narrativem Purismus aufbauend, wird nun in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture die „absolutistische Kompositionstheorie"[1125] definiert, die eine Geschlossenheit der Haupt- und Nebenmotive des Bildes vorsieht. Wie Haupt- und Nebensatz werden die einzelnen Motive als semantische Einheit betrachtet. Carlones Kompositionen spiegeln das Streben nach einer klaren Struktur wider. Dass die Prägnanz seiner Werke mit einer außergewöhnlichen Wirkmacht einhergeht, beruht nicht zuletzt auf einer intensiven Konturierung der Motive. Carlones Figuren bestechen durch ihre Lebendigkeit und ihre ästhetisch perfektionierten Bewegungen. Konsequent in die Praxis umgesetzte Theorien der Affektenlehre tragen zum barocken Pathos seiner Malereien bei. Zuweilen erreicht die Expressivität der

[1124] Oy-Marra, Elisabeth, *«Poussins ›Mannalese‹: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei»*, in: "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften", 24 (1997), S. 201-212.
[1125] Schneider 2011, S. 252.

Mimik und Gestik seines Figurenpersonals ein neues Maß: Teilweise wirken die Gesichtsausdrücke karikaturesk (vgl. z.B. Abb. 123; 130). Die humoristisch anmutenden Motive jedoch konstituieren ein kalkuliertes Bildmittel des Malers, das dieser gezielt zur Charakterisierung jugendlichen Eifers einsetzte.

Sein optimiertes *disegno* besiegelte Carlone mittels spezieller Gestaltungsprinzipien. G.B. Carlone bediente sich der Gravurtechnik. Er ritzte in den feuchten *intonaco* die groben Umrisse seiner Zeichnungen ein, um sie darauffolgend *a fresco* und *a mezzo secco* auszumalen. Die tief eingeritzten Konturen sowie Spuren eines Rasters, mit dem Carlone seine Kompositionen auf die Wandfläche übertrug, sind in vielen seiner Fresken, wie beispielsweise in jenen der Annunziata und des Palazzo Ducale, noch heute zu erkennen.[1126] Belloni beschreibt den Schaffensprozess des Künstlers: Nachdem der Feinputz auf den Kalkputz aufgetragen und die Fixpunkte mit der Kartonmethode übertragen wurden, ritzte Carlone die Umrisse mit einem Griffel ein. Dann wurden die unterteilten Flächen mit großen Pinselstrichen in puren Lokalfarben verschieden intensiv grundiert. Nach dem Trocknen wurden die Flächen nochmals übermalt, um zu intensivieren oder auch abzuschwächen, ohne jedoch den Farbton zu verändern.[1127] Lanzi sieht sich in der Pflicht, die lobenden Worte Carlo Giuseppe Rattis zu zitieren, der wie Anton Raffael Mengs in Carlones Technik Parallelen zur Ölmalerei erkennt:

„Si è procurato anche di esplorare da vicino il metodo delle sue tinte; e si è trovato ch'egli *su l'asciutto le adoperava nel dipinger volte e pareti di stanze dopo di avervi fatto al di sotto un intonaco di tinta, che le riparasse dalla calcina. Erano date con passaggi delicatissimi, e con uniformità maravigliosa; onde i suoi a fresco comparivano quanto se fossero stati condotti a olio*; encomi del Sig. Ratti, a' quali molto si conformarono quei di Mengs suo maestro."[1128]

Wie der *Descrizione* zu entnehmen ist, wurde Carlones Technik nicht minder im Verlauf des 19. Jahrhunderts bewundert: „La trasparenza de'suoi colori, la mirabile vivacità di certi toni nei quali è singolare, mosser taluni a spiar da vicino i suoi metodi, e si trovò che sul

[1126] Vassallo, Stefano, *Le indagini effettuate dal laboratorio di analisi della soprintendenza*, in: Rossini 2005, S. 189-190.
[1127] Vgl. Belloni 1988, S. 68.
[1128] Lanzi, Luigi Antonio, Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo, Florenz 1822, Bd. V, S. 212; Lanzi/Wagner 1833, S. 278: „[…] Man hat sich auch bemüht, sein Verfahren bei den Tinten näher zu erforschen, und gefunden, „dass er sie auf trockenen Grund auftrug, wenn er Wände und Zimmerdecken malte, nachdem er darunter einen Tintenüberzug gelegt hatte, der sie vor Kalk schützte. Sie waren mit höchst zarten Pinselzügen und wuderbarer Gleichförmigkeit aufgetragen; daher seine Kalkmalereien wie Oelgemälde aussehen." Dies Lob ertheilt ihm Ratti und sein Meister Mengs urtheilt ziemlich ebenso […]."

fresco adoperava le velature come usano i pittori ad olio, cagione, credo io, che non tutte le sue opere durano conservate ove son più briose.“[1129]

Nach dem Ausmalen der Flächen nutzte Carlone die sogenannte Netztechnik. Helle oder dunkle Pinselstriche wurden in Gitterform aufgetragen, um den Körpern und den Draperien Plastizität sowie den Gesichtern psychologischen Ausdruck zu verleihen.[1130] Diese Skizziertechnik wird bereits in den frühen Jahren seiner Künstlerkarriere für G.B. Carlone stilbildend. Für die feinen Schattierungen fügte Carlone ebenfalls *a secco* eine ockerfarbene Schraffur hinzu, die insbesondere in den Figuren zu sehen ist.[1131] Kleine überkreuzte Pinselstriche verstärken zudem die Höhen und Tiefen der Gesichter, während sie in verschieden Farben die jeweils unterliegenden Schichten aufwerten.[1132] Auch anhand der Aquarellzeichnung *Jesus unter den Schriftgelehrten*[1133] (Abb. 468) wird Carlones material- und genre-unabhängiges Vorgehen evident: Mit schwarzer und roter Kreide wurde die Komposition grob skizziert, um diese anschließend mit schnellen Pinselstrichen zu kolorieren. „L'aggiunta del colore al disegno ci ricorda la predilezione e l'abilità del Carlone“, so Newcome Schleier.[1134]

Der exzessive Gebrauch der Schraffur unterscheidet Giovanni Battistas Maltechnik von jener seines Bruders, dessen Gemälde flächiger und unbewegter anmuten. Die Dominanz der parallelen Striche ist etwa im *Martyrium des Heiligen Bartholomäus*[1135] (Abb. 150), ersichtlich. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste und die modellierenden Weißhöhungen sprechen für eine Einordnung des Werks in die zweite römische Phase des Künstlers um 1643. Auch die Gestaltung der Gesichter nach Art Strozzis und Castigliones suggerieren eine Datierung in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die horizontale Reihung massiger Figuren am vorderen Bildrand gehört zur Stilistik G.B. Carlones, die, zusammen mit der stark geschwungenen Draperie und der scharfen Akzentuierung der Antlitze, Newcome Schleier dazu bewogen, diesem das Werk zuzuschreiben. Im hell beleuchteten Torso sieht Newcome Schleier[1136] Ähnlichkeiten zu

[1129] *Descrizione*…a.a.O., S. 50.
[1130] Belloni 1988, S. 68.
[1131] Ibid.
[1132] Rossini, Giorgio, *La metotologia d'intervento*, in: Ders. (Hrsg) 2005, S.158.
[1133] Ca. 1630, Aquarell (braun, violett), Spuren von schwarzer und roter Kreide, 267 x 416mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7421.
[1134] Newcome-Schleier 1989, S. 100.
[1135] Ca. 1643, Bleistiftzeichnung mit weißer Kreide auf braunem Karton, kariert, 277 x 229mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 6586 S.
[1136] Newcome-Schleier 1989, S. 98.

Pierre Pugets Skulptur des *Heiligen Sebastian*[1137]. Die vibrierende Bewegtheit der Figuren erinnert zudem an Carlones Ölgemälde *Kain erschlägt Abel* (Abb. 396). Das Karieren der Zeichnung veranlasst Newcome Schleier zu der Annahme, es handle sich um eine Vorstudie zur Übertragung *a fresco* oder auf ein Marmorrelief.[1138]

Giovanni Battista überzieht seine gesamten Bildflächen mit der oben beschriebenen Schraffur, die die einzelnen Motive miteinander verbindet, sie vibrieren lässt und eine extreme Bewegtheit sowie ein Ineinanderfließen und dadurch eine barocke Gesamtbewegung simuliert. Diese Art der Lebendigkeit der Fresken ist bezeichnend für die Malerei Carlones. Das Abmildern und Akzentuieren einzelner Flächen jedoch führte Carlone zuweilen mit einer extremen Hast, gar Nachlässigkeit aus, wie es im Falle des Freskos *Die Auferstehung Christi* (Abb. 70) in der Chiesa della Santissima Annunziata, in deutlichen Querstrichen sichtbar ist. Carlones Bilder sind für die Weitsicht konzipiert und lösen sich bei näherer Betrachtung in ein Gittergerüst auf.[1139] In einem „Nomen est omen-Spiel" verwendet Belloni die lombardische Redewendung „alla carlona", um die Freskotechnik G.B. Carlones, die er als „leicht und schnell" bezeichnet, zu beschreiben.[1140] Das Idiom wurde in der Lombardei zuerst gebraucht, um eine gewisse Grobheit Karl des Großen zu typisieren, dessen Kleidungsstil als „schlampig" galt. Seither wird die Bezeichnung verwendet, um jede Art der Achtlosigkeit und auch eine dynamische Maltechnik zu beschreiben. Zur Rehabilitierung des Künstlers sei an dieser Stelle auf die Übermalungen der Schraffuren einigen Fresken im Zuge der ersten laienhaften Restaurierungen des 19. Jahrhunderts in einer rötlich-erdigen Farbe hingewiesen, die die Fresken vor der neuen Restauration und zu jener Zeit, als Belloni sie beschreibt[1141], bedeckten.

Carlone garantierte mittels seiner Schraffur-Technik zur Schattenerzeugung eine Farbechtheit, d.h. die Farben blieben pur und rein und wurden nicht gemischt. Ein gegenteiliges *sfumato* hätte jenes Leuchten der Fresken behindert. Bei anderen Malern – Belloni nennt Domenico Fiasella – führte dies zwar zu einer stärkeren Plastizität, jedoch auch zu einer Opazität. Fiasella verwendete besonders bei den dunkleren Partien gebrochene Farben, während er die hellen Partien mit einer vorherigen Grundierung

[1137] 1662-68, Genua, Santa Maria di Carignano.
[1138] Ibid.
[1139] Belloni 1988, S. 68.
[1140] Ibid.
[1141] Rossini 2005b, S. 158.

abdämpfte. Carlones Farben hingegen bleiben leuchtend und klar.[1142] Um vor allem die bläulichen Töne hervorzuheben, übermalte Carlone mit Temperafarben bereits getrocknete gräuliche Flächen. Analysen der Jahre 2003-2004 haben ergeben, dass diese halbtransparente Lasierung z.T. aus azurblauen Glassplittern besteht.[1143] Diese typisch genuesische Methode wird Carlone erst in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens ablegen und teilweise zur opakeren Farbe wechseln.[1144] Den Erfolg, den Carlone beim Publikum mittels dieser Technik feiert, beschreibt Federico Alizeri noch im Jahr 1847: „[...] G.B. Carlone, lavorò così brillante ne'suoi colori, che se il precedente ammaestra e diletta i conoscitori, questo sorpende e rapisce ogni sguardo sebben volgare."[1145] Auch Lanzi schätzt Carlones Reinheit der Farben, die er als exemplarisch in der italienischen Kunst sieht. Es sei eine Geschmacksfrage, das *sfumato* der großen Meister oder Carlones artifizielle Farbenpracht und seine Unbefangenheit vor dem Absoluten zu bevorzugen:

„La nitidezza con cui splendono que' colori trasporta il pensiero or alle pitture in vetro, or a quelle che si eseguiscono a smalto; nè parmi aver veduta in altri pittor d'Italia arte di colorire sì nuova, sì vaga, sì lusinghiera. A certi occhi, che paragonarono queste tinte a quelle di Raffaello, del Correggio, di Andrea del Sarto, è paruto che confinino con la crudezza: ma nelle cose di gusto, ove son tante vie di piacere, e tanti gradi che distinguono i meriti degli artefici, chi mai compiutamente può appagar tutti?"[1146]

Zu der Nachlässigkeit „alla carlona" zählt Belloni jedoch auch die fehlende Fähigkeit der perspektivischen Malerei der Gebrüder Carlone, die diese im Verlauf der Zeit dazu zwang, mit einem Perspektivmaler zusammenzuarbeiten. Giovanni Battista kollaborierte ab 1650 mit Paolo Brozzi und Giulio Benso. Das *Emmausmahl* der Nostra Signora del Carmine (Abb. 645; 647) verdeutlicht Carlones Probleme mit der Perspektive. So haben der Tisch, der Säulenfuß auf der rechten Seite und die Stufen auf der linken Seite je eine eigene Perspektive, so Belloni.[1147]

[1142] Belloni 1988, S. 68.
[1143] Vassallo in: Rossini 2005, S. 189-190.
[1144] Belloni 1988, S. 68.
[1145] Alizeri, Federico, *Guida artistica per la città di Genova*, vol.2, Genua 1847, S. 527.
[1146] Lanzi 1822, a.a.O., S.270; Lanzi/Wagner 1833, S. 278: „[…]Der leuchtende Glanz dieser Farben erinnert bald an Glas-, bald an Schmelzmalerei, und ich habe an andern italischen Malern eine so neue, reizende und schmeichlerische Kunst des Colorits nicht gesehen. Manche zwar, welche diese Tinten mit denen des Raffael, Coreggio, Andrea del Sarto verglichen, dünkten sie an das Harte zu gränzen; wer kann aber auch in Sachen des Geschmacks, wo es so viele Wege zu gefallen, so viele Abstufungen des Künstlerverdienstes giebt, Alle befriedigen? […]"
[1147] Bellloni 1988, S. 70.

Die scharf eingeritzte Kontur in den Fresken ersetzt Carlone in den Ölgemälden durch eine schwarze Umrandung der Motive. Dieses technische Charakteristikum des Malers deckt sich mit dessen narrativem Stil, seinem Wunsch nach Klarheit und Lesbarkeit des Dargestellten sowie mit den Forderungen der Auftraggeber und den kunsttheoretischen Anweisungen der Epoche. Die Betonung des *disegno* mittels einer harten Konturierung kann als Priorität der *idea*, bzw. des *concetto* interpretiert werden. Wie Pietro da Cortona folgt Carlone, der mit diesem 1643 in Rom zusammenarbeitete, der Lektion Federico Zuccaros und dessen Vorschriften zum „*disegno esterno*“[1148].

Carlones Zeichnungen offenbaren eine ähnlich schnelle Skizziertechnik, die in der Reduzierung der Figuren auf geometrische Körper dem Vorgehen Luca Cambiasos ähnelt. Newcome-Schleier[1149] bringt die Zeichnung in Darmstadt (Abb. 373) mit Carlones Aquarellstudie für das Fresko *Jesus unter den Schriftgelehrten* der Santissima Annunziata del Vastato (Abb. 468) durch diese Tendenz in Verbindung. Es sind jedoch insbesondere die kursive Schraffur und die stark konturierte Rückenfigur die eine Autorschaft Carlones wahrscheinlich machen. Wie die Vorzeichnung für das Fresko *Jesus unter den Schriftgelehrten* zeigt auch diese Skizze deutliche Abweichungen vom Öl-bozzetto und der Ausführung *a fresco*. Diese Tatsache spricht nicht nur weiterhin für eine Zuschreibung an Giovanni Battista Carlone, sondern führt auch eine weitere Charakteristik des Malers vor Augen. Sie darf als Beweis dafür angeführt werden, dass Carlone die Zeichnung als Medium des ingeniösen Festhaltens seiner Kompositionsideen betrachtete, während die Bozzetti in Öl das fertige Fresko vorwegnahmen und, frei von jeglichen Zweifeln oder Kompositionsänderungen, für den Verkauf konzipiert waren. In den Zeichnungen ist das „Herz“, wie es Roger de Piles nennt, die Dynamik des Bildes, bereits festgehalten.[1150] Diesen genialen Impuls überträgt Carlone auf seine Ausfertigung *a fresco* und zügelt diesen mittels eines akademischen Äquilibriums. Carlones Selbstbewusstsein drückt sich hierbei in langen und voluminösen Pinselstrichen aus. Auch Belloni meint, Carlone habe eine pragmatische Herangehensweise an die Malerei. Der Künstler fertige die Bozzetti als für den späteren Verkauf geeignete, eigenständige Werke, so Belloni.[1151] Für diese Annahme spricht die Tatsache, dass etwa die Vorstudie *Moses schlägt Wasser aus dem*

[1148] Zuccaro, Federico, *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, Turin 1607, Bd. II, Kapitel I, S. 2.
[1149] Newcome-Schleier, Mary, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Florenz 1989, S. 100-101.
[1150] De Piles, Roger, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris 1677, Faksimile Genf 1970, S. 102-103
[1151] Belloni 1988, S. 64.

Felsen, die Carlone für das Fresko in der Kirche San Sebastiano malte, als Supraporte im Palazzo Peloso Gebrauch fand, wie durch Alizeri dokumentiert ist (vgl. Kap. 3.2.).[1152]

[1152] Alizeri 1846, Bd. I, S. 128.

6. Conclusio

Die monographische Arbeit stellt die große Bedeutung Carlones für die gegenreformatorischen Bestrebungen und die republikanische Politik Genuas heraus. Mit der gesamtheitlichen Betrachtung der Fresken, Ölgemälde und Zeichnungen wurde erstmals der Versuch einer chronologischen Erfassung der Werke Giovanni Battista Carlones durchgeführt. Mittels der erstmaligen Zusammenführung der verschiedenen Arbeiten konnte die Bedeutsamkeit des Malers herausgestellt werden. Ersichtlich wurde, dass Carlone durch das gesamte 17. Jahrhundert hindurch die dominierende Künstlerwerkstatt Genuas unterhielt. Das Auffinden der vielen Arbeiten machte deutlich, dass Carlone eine größere Bottega unterhielt als bisher angenommen. Die Untersuchung konnte Bellonis[1153] Annahme, Carlones Ölmalerei sei hauptsächlich für Nicht-Patrizier entstanden, teilweise widerlegen. Fundamental für die Nachvollziehbarkeit der Arbeiten Carlones in den im 19. Jahrhundert abgetragenen Kirchen und Palästen erwies sich die Lektüre der *Guida artistica* und *Guida illustrativa* Federico Alizeris[1154]. Die Recherche führte zu neuen Erkenntnissen über die Auftragsarbeiten Carlones. Dem Kunstführer von 1846 ist zu entnehmen, dass Giovanni Battista einen weiteren Palast für die Familie Doria mit Fresken ausstattete. Durch die Angaben Alizeris ist bekannt, dass Carlone zusammen mit Domenico Fiasella an dem Freskenprogramm des Palazzo Doria nahe der ehemaligen Kirche San Lazzaro im Gebiet Fassolo arbeitete. Die Beschreibung Alizeris lieferte weiterhin wichtige Informationen für das Verständnis der alttestamentlichen Gemäldezyklen und ihre einstige Zusammensetzung. Auch enthüllte das Studium der Schriften Alizeris u.a. die Existenz der Historienmalereien Carlones im Palazzo Assereto an der Piazza San Luca.

Die Wandmalereien, die Carlone für die Patrizierfamilien Genuas schuf, ließen eine ebenso rege Produktion von Ölgemälden für eben jene vermuten. Einzelne Arbeiten finden sich etwa im Inventar der Brüder Gerolamo und Gio.Agostino Balbi. Diesem ist zu entnehmen, dass die Brüder, außer der berühmten *Köchin* des Pieter Aertsen[1155] und Werken von Dürer, Van Dyck, Jan Roos, Gioacchino Assereto et al., auch im Besitz von vier Gemälden Giovanni Battista Carlones waren, einem *Odysseus bei den Sirenen*, einer *Allegorie des Herbstes* als Supraporte, eines *Tabak tragenden Sklaven* sowie eines

[1153] Belloni 1973, S. 45-46.
[1154] Alizeri 1846.
[1155] Heute: Genua, Musei di Strada Nuova.

weiteren *Sklaven mit Hund*.[1156] Durch die Identifizierung zu Carlones Fresken zugehöriger Bozzetti konnte der Schaffensprozess des Malers analysiert werden. Das Aufdecken von Fehlzuschreibungen zeigte, dass Carlones Malerei der Kunst Domenico Fiasellas und Andrea de Ferraris sowie Claude Vignons und Vincent Malòs nahesteht. Die Suche nach Werken Carlones in den Kunstführern Alizeris verhalf zur Rekonstruktion der Provenienz einiger Ölgemälde des Malers. Wie im Fall des Gemäldes *Hagar in der Wüste* (Abb. 245; vgl. Kap. 3.2.), konnten einige durch Auktionshäuser versteigerte Gemälde Werken der von Belloni[1157] publizierten Inventare zugeordnet werden.

Eine Fortführung der Inventar- und Archiv-Forschung kann vermutlich die Provenienz der verbliebenen Ölgemälde klären. Des Weiteren ist die archivarische Recherche zur Bestimmung genauer technischer Daten für das Verständnis der Verhältnisse zwischen den Familiensträngen der Carlone, die Bartoletti und Damiani Cabrini[1158] begonnen haben, fortzuführen. Dies würde zu einer übergeordneten und internationalen Analyse des Œuvres führen und zur belastbaren Forschung, die den Einfluss der genuesischen Malerei des Cinque- und Seicento auf den süddeutschen, schweizer- und österreichischen Barock untersucht, beitragen.

Die natürliche Entwicklung der mit der vorliegenden Arbeit weitergeführten Untersuchung des Œuvres Carlone führt zur Präzisierung der von Bartoletti und Damiani Cabrini genannten Gebiete, in denen der Maler selbst aktiv war, wie etwa dem südlichen Piemont. Es gilt, eine genauere Untersuchung und Zusammenfassung der Tätigkeit Carlones im Oltregiogo und dem Piemont, die u.a. Cervini und Donato[1159] begonnen haben, zu kontinuieren.[1160] Zu überprüfen ist Bartoletti und Damiani Cabrinis Angabe zu Giovanni Battista Carlones Tätigkeit in Spanien.[1161] Carlones Arbeiten im Palazzo Doria Spinola (vgl. Kap. 3.2.1.3.) lassen vermuten, dass Carlone den Salón de Reinos gesehen hat. Weiterhin bleibt mittels einer archivarischen Recherche zu

[1156] Verschollene Werke, vgl. Boccardo, Piero, *Gerolamo (1546-1627) e Gio. Agostino (1582-1621) Balbi*, in: Ders. (Hrsg.) *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Ausst.-Kat. (Genua), Mailand et.al. 2004, S.166-167.
[1157] Belloni 1988.
[1158] Damiani Cabrini/ Bartoletti 1997.
[1159] Cervini, Fulvio, *L'altra Liguria. Pittori genovesi fra l'Oltregiogo e il Po*, in: Bava/Astrua/Spantigati 2004, S. 45-70; Donato 2012.
[1160] Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 2019 beendet. Der Katalog *La Terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo* (hrsg. v. Maurizio Romanengo, Genua 2019) konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Ein Eingehen auf die dort vertretenen Thesen bleibt der zukünftigen Monografie vorbehalten.
[1161] Vgl. Damiani Cabrini/ Bartoletti 1997, S. 156.

untersuchen, inwiefern die Arbeiten in Schlierbach (vgl. Kap. 2) direkt von der Kunst Giovanni Battistas beeinflusst sind.

Die Zusammenführung der Werke machte die Ausmaße des Œuvres deutlich: Die hohe Auftragsquote der Bottega Carlone spricht für sich. Pesenti stellte die Frage nach dem Warum: „[…] viene spontanea la domanda di come abbia fatto a reggere la sua fortuna così estensivamente presso i committenti, se accettiamo che le sue qualità non andassero molto oltre un‘ eccellente pratica di mestiere.“[1162] Die vorliegende Arbeit zeigt, dass Pesenti mit seiner ersten Annahme richtig lag: „ […] penso che Giovanni Battista Carlone ebbe l’accortezza di essere efficacissimo «illustratore» […]egli seppe intendere quali fossero le linee portanti del gusto […].“[1163] Carlones Meisterlichkeit in der Bilderzählung korrelierte vor allem mit den Prinzipien, den ikonographischen Bedürfnissen und der Ästhetik zweier Pfeiler der Auftraggeberschaft Genuas: Der römischen Kirche und der politischen Elite der Republik.

In der *Ankunft der Asche des Täufers* (Abb. 252; vgl. Kap. 3.5.) stehen sich Leuchtturm und Kathedrale gegenüber. Die Karriere des Künstlers gedeiht in diesem Spannungsfeld zwischen weltlicher und geistlicher Macht Genuas.

Die hohe Auftragslage basierte auf der Wirtschaftsmacht und den gegenreformatorischen Bestrebungen der katholischen Kirche. In den Kapiteln 3.1.3. und 3.1.12. wurde aufgezeigt, wie der moralische Druck, den die Kirche seit den apostolischen Visitationen aufbaute, zur Ansiedlung und Gründung zahlreicher Ordensgemeinschaften und zum Bau von Gotteshäusern führte sowie zur Zurschaustellung von Frömmigkeit seitens des Adels über das Medium Kunst anregte. Das Kapitel 1.2. beleuchtete die Finanzkraft des Genueser Patriziats, die sich aus dem Handel, Wechselgeschäft und dem Bankwesen ergab und auf dem Konkordat Andrea Dorias mit der spanischen Krone fußte. Die Genuesen bezogen militärische, administrative und kirchliche Ämter, die in Bezug zum Königshaus standen. Die Dienste waren mit der Vergabe von Besitztümern und Titeln verbunden. Der Calatrava- und Santiago-Orden, etwa sowie die Ritterschaft vom Goldenen Vlies übten einen starken Einfluss auf die Genueser Ikonographie aus. Dem Schutzheiligen Spaniens und Ritter für den katholischen Glauben etwa ist das Oratorio di San Giacomo della Marina

[1162] Pesenti 1986, S. 147.
[1163] Ibid.

(vgl. Kap. 3.1.6.) gewidmet. Im Palazzo Doria (vgl. Kap. 3.2.1.3.) feierten Carlones Fresken die militärischen Erfolge des Ritters vom Goldenen Vlies, Ambrogio Spinola.

Ihre politische und ökonomische Prägnanz und die topographische Bestimmung als Achse zwischen Nord und Süd formte Genua zur Kunstmetropole. Andrea Dorias Palazzo Principe setzte Maßstäbe für die Architektur und Ausstattung der Adelsresidenzen, die an der und um die Strada Nuova entstanden. Auch die seit 1576 geregelte Beherbergung von Staatsgästen beförderte die architektonischen Maßnahmen und die Realisierung von religiösen und politischen Freskenprogrammen. Ein Blick in die Sammlungen der Patrizier (vgl. Kap. 1.2.2.) offenbarte die Dominanz flämischer, spanischer wie auch venezianischer, römischer und neapolitanischer Malerei. Sie stimmen mit den in Verbindung zum Genueser Seehandel stehenden Gebieten sowie mit den künstlerischen Stimuli der Hafenstadt überein. So zählen zu den stärksten ausländischen Einflüssen auf die Kunst Carlones die Malereien Rubens', Van Dycks, De Waels sowie Riberas und Velazquez'.

Bozzo nennt Carlone einen „Pittore [.] della piena e riconosciuta ufficialità; se fosse esistito, come avveniva per gli architetti, il ruolo di pittore «camerale», Giovanni Battista Carlone avrebbe ricoperto tale incarico […]."[1164] Die Malerei Gio. Battas ist mehr noch Ausdruck des Höhepunktes der republikanischen Macht, die aus Andrea Dorias geschaffener Gemeinschaft entstanden war. Carlones Werke sind die letzten Exponate dieser Regierungsgewalt, die sich in ihren archaischen Werteidealen und z.T. martialischen Inhalten an die Römische Republik anlehnte. Zum ausgehenden 17. Jahrhundert, parallel zum Aufkommen von privater Geltungssucht, die das Gefüge der Adelsfamilien zunehmend lockerte und zu ihrem Untergang führte, schwand die, jene einstige Macht feiernde, politische Malerei. In vergleichbarer Weise verhielt es sich mit der christlichen Kunst. Mit dem Ende des Hochbarocks und der Gegenreformation schwand auch die Notwendigkeit einer Idealisierung des katholischen Glaubens.

Carlones Malerei blieb jener „Dekadenz" des späten 17. Jahrhunderts gänzlich fern, zudem wurde Carlones Übertragen der eigenen tiefen Religiösität auf seine Gemälde von den Auftraggebern als Authentizität gedeutet. Auch diese uneingeschränkte Passion lässt seine Bilder zu barocken Malereien werden, die ebendiese geistlichen Energien vermitteln. In seinen Kompositionen folgt Carlone den Geboten Giglios und Paleottis.

[1164] Bozzo 2005, S. 84.

Seine *Quadri riportati* sind nach dem Postulat der „chiarezza", „di modo che uno, quantunque ignorante, lo sappia conoscere"[1165] gestaltet. Carlones Malerei orientiert sich an den nachtridentinischen Anliegen. Wie dies im Falle der jesuitischen Doktrin geschieht, ist etwa am Beispiel der Kirche Il Gesù in Genua ersichtlich. Das Bildprogramm der Santissima Annunziata, das in der Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit und der Versinnbildlichung marianischer Lehren gipfelt, ist ein gegenreformatorisches. Die Franziskanerkirche bildet ein Exempel für ein vom Genueser Patriziat finanziertes Großprojekt zur Glorifizierung der Römischen Kirche. Gleiches gilt für die Theatinerkirche San Siro, in der auch die sinnliche Erfahrbarkeit der von den Heiligen zelebrierten *Imitatio Christi* das vordergründige Ziel der Freskenausstattung ist. Im Kapitel 3.1. wurden die verschiedenen Bereiche der gegenreformatorisch motivierten Arbeiten analysiert. Die zahlreichen religiösen Werke, die untersucht wurden, zeigen, dass sich Carlones Bildsprache für die Übermittlung der Werte verschiedenster Ordensgemeinschaften gleichermaßen eignet.

Carlones Kunst ist Konfirmation des Glaubens und seiner damit verbundenen Inhalte. Dieser Beurteilung entspricht Carlones Darstellung der *Malerei* in einem Fresko des Palazzo Pallavicino (Abb. 529) als stabiler Gestalt mit zuversichtlichem und zielgerichtetem Blick.

Die ikonographische Untersuchung offenbarte Carlones Rückgriff auf eine umfangreiche Literatur und zeigte sein Streben nach größtmöglicher Übereinstimmung von Text und Bild. Sie ergab aber auch, dass der Maler trotz der Vielfalt seiner Quellen überdurchschnittlich oft das Lukasevangelium, die *Legenda Aurea* Jakobus de Voragines und die Schriften Flavius Josephus' als literarische Vorlage nutzte. Bemerkenswert ist seine religiöse Interpretation mythologischer Themen. Seiner christologischen Deutung paganer Thematiken ist das Kapitel 3.3. gewidmet. Mehr als zwei Drittel des Œuvres ist religiösen Inhalten verpflichtet. Die Mehrzahl der Werke entstand zum Zweck der Heiligenverehrung. Eine Vielzahl der Gemälde versinnbildlicht marianische Lehren. Die Dominanz der kirchlichen Arbeiten bildete kein Hindernis für die Gewinnung von weltlichen Auftraggebern. Im Gegenteil: Die soziale Verflechtung von Klerus und Patriziat beförderte das Wachstum der Aufträge an die Bottega Carlone. Sind seine im dritten Kapitel dieser Arbeit behandelten Malereien

[1165] Giglio, Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi dei pittori circa l'istorie* (1564), in: *Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 28.

gegenreformatorischen Zielen gewidmet, zeigt sich im vierten Teil die politische Tragweite seines künstlerischen Werks. In Anlehnung an Franco Renzo Pesenti, der am Beispiel der Galerie des Palazzo Ayrolo Negrone die den Seehandel propagierende Funktion der Deckenmalereien Carlones offenlegte[1166], beleuchtet der Abschnitt 3.4. im Speziellen Carlones Arbeiten *a fresco,* die, in einer Besinnung auf das Römische Vorbild, die Vermittlung von Werten der Republik zum Ziel haben. Die Wandgemälde bilden symbolische Stellungnahmen zu konkreten politischen Entscheidungen der Zeit. Sie reihen sich wie die malerischen Glorifizierungen einzelner *alberghi* in eine republikanische Ikonographie, die den politischen Konsens des Patriziats propagiert. Die Machtdemonstration gipfelt im Dekorationsprogramm der Kapelle im Palazzo Ducale, der öffentlichen Glorifizierung der Rolle Genuas in der christlichen Missionierung der Welt. Republikanische Politik und Religion vereinen sich in Giovanni Battista Carlones bedeutendstem Werk: Die in toto von diesem ausgemalte Kapelle des Palazzo Ducale bildet den Höhepunkt der Karriere des Künstlers sowie ein Musterbeispiel des barocken Gesamtkunstwerks.

Carlones Protagonisten sind virtuose Heroen, die sich für das Gemeinwohl einsetzen. Dieses Konzept entspricht sowohl einer nachtridentinischen Spiritualität, die sich auch mit der Ankunft des Jesuitenordens in Genua deckt, als auch den politischen Idealen der Republik Genua.[1167] Die Auftraggeber Giovanni Battista Carlones reichen von einzelnen Orden, wie etwa dem Karmeliterorden in Genua, über mächtige Patrizierfamilien, wie die Lomellini, bis hin zu der Stadt selbst. Mit der Ausgestaltung des Palazzo Ducale betonte Carlone etwa die politische Stärke der Hafenstadt mittels der Figur des Cristoforo Colombo. Mit seinen klaren, prägnanten und angemessenen Schilderungen eignete sich das Werk des Künstlers kongenial stets für die konservative Ausgestaltung der öffentlichen Räume, in denen zum einen die Autonomie der Stadt, zum anderen der reformierte Katholizismus demonstriert wurden. „Giovanni Battista Carlone, alla metà del ‘600 è con Fiasella l’interprete in pittura delle ambizioni politico economiche della parte più viva della nobiltà genovese“, so auch Pesenti.[1168] Während sich die *bottega* Carlone fest für die politischen Aufträge etablierte, tendierten seine stärksten Konkurrenten Valerio Castello und Domenico Piola bereits zu einer das Rokoko vorwegnehmenden, nicht moralisierenden Malerei und befriedigten den

[1166] Pesenti 1999.
[1167] Vgl. Rotondi Terminiello, Giovanna/ Gavazza, Ezia, *Pittori e committenti per una nuova immagine*, in: Dies. (Hrsg.), *Genova nell’Età Barocca*, Bologna 1992, S. 47.
[1168] Pesenti 1999, S. 48.

modernen Geschmack der privaten adligen Auftraggeber. Ab den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts ist der Versuch Carlones, der illusionistischen Malerei zu folgen, ersichtlich. Ungleich der neuen Künstlergeneration hält Carlone jedoch stets am pädagogischen Aspekt seiner Malerei fest, dem er dekorative Elemente unterordnet.

Carlones Weiterentwicklung der Idee des illusionistischen Fallens einer Figur über den unteren Bildrand – wie manifestiert in Caravaggios zweiter Fassung der *Bekehrung des Paulus*[1169], nach dem Prototyp in Domenico Tintorettos (1560-1635) Bild *Tankred tauft Clorinda*[1170] – zeigt sich etwa im Gemälde *Kain erschlägt Abel* (Abb. 396). In diesem Bild lässt sich nachvollziehen, wie schöpferisch zwei Motive Michelangelo Merisis (nämlich der zuvor genannte Fall Sauls und das *Martyrium des Heiligen Matthäus*[1171]) gesteigert und zu einem neuen Sujet verknüpft werden. Der Vergleich mit Versionen der Caravaggisten – in diesem Fall sei beispielsweise auf jene Giulio Cesare Procaccinis[1172] und Bartolomeo Manfredis[1173] verwiesen – zeigt, dass Carlone sich am effektivsten an das caravaggeske Vorbild nähert. Die Bozzetti verdeutlichen die künstlerischen Strategien des Malers. Die Mehrzahl der Kompositionen auf Leinwand bilden kritische Auseinandersetzungen mit klassischen und zeitgenössischen Vorbildern und deren kreative Verbindung, die den individuellen Stil Carlones veranschaulicht: Momentaufnahmen ausdrucksstarker Gesichter, die einen leidenschaftlichen Seelenzustand widerspiegeln, werden mittels einer dynamisch kursiven Pinselführung, einer harten Kontur und starken Schatten wirkungsvoll hervorgehoben. Giovanni Battista Carlone unterscheidet sich signifikant von seinen Konkurrenten, Mitarbeitern und Künstlerfreunden – darunter Domenico Fiasella (1589-1669), Valerio Castello (1624-1659) und die Casa Piola – durch eine *vis tragica* , die durch eine meisterhafte Kombination expressiver Ausdrucksmittel kommuniziert wird. Einzigartig in der Nachfolge Caravaggios ist etwa die Konzentration von geballter Kraft im Zentrum des Bildes, wie das ausgereifte Beispiel der dramatisch im Mittelpunkt positionierten und furios umrandeten Rückenfigur im Gemälde *Vulkan überrascht Venus und Mars* (Abb. 218-220) der Pinacoteca Civica di Savona demonstriert und anhand derer sich eine Traditionslinie, von Michelangelo und Raffael zu Andrea del Sarto, Giambologna und

[1169] Rom, Santa Maria del Popolo, Cerasi-Kapelle.
[1170] Houston, The Museum of Fine Arts.
[1171] Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli Kapelle.
[1172] *Kain erschlägt Abel*, Galleria dell'Accademia Albertina, Turin.
[1173] Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; Vgl. Zennaro, Tiziana, *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*, Soncino (CR) 2011, S. 491.

Luca Cambiaso und weiter über Caravaggio und Joachim Wtewael[1174] (1566-1638) zu Giovanni Battista Carlone skizzieren lässt. Carlones Vielseitigkeit im Zusammenführen von Motiven und Stilelementen lässt sich in diesem Fall auch anhand des kleinen bellenden Hundes festmachen, der einer Komposition desselben Themas von Tintoretto[1175] entnommen ist. Viele Kompositionen G.B. Carlones dürfen als ingeniöse Emulationen römischer, florentinischer und venezianischer Beispiele akademischer Malerei bezeichnet werden. So illustriert der *Heilige Sebastian* (Abb. 236) Carlones kritische Auseinandersetzung mit den Versionen Guido Renis[1176] und Antonio Bazzis[1177], genannt Il Sodoma. Carlones Universalität ist auch im Gemälde *Abigail vor David* (Abb. 207) ersichtlich, in dem erneut verschiedenste Einflüsse aufeinandertreffen und das daher als weiteres Schlüsselwerk bezeichnet werden kann: In Anlehnung an die *Köchin* Strozzis und die flämische Stilllebenmalerei werden weibliche Figuren aus dem Repertoire Caravaggios mit einer Kopie seines *Früchtekorbs* und einer gleichfalls naturalistischen Darstellung eines toten Schwans kombiniert.

Die Vielseitigkeit des Künstlers wurde hier herausgestellt wie auch seine Qualitäten, die das Reüssieren des Künstlers erklären. Die Analyse des monumentalen künstlerischen Werks Carlones ermöglichte die stilistische Einordnung des Künstlers in der Kunsthistorie. Die stilistischen Untersuchungen der Werke haben Carlones Weg von der spätmanieristischen zur barocken Malerei offengelegt. Es wurde damit eine erste umfassende Biographie des Künstlers erstellt. Dieser ist zu entnehmen, dass Giovanni Battista auf den Errungenschaften des Vaters Taddeo und Bruders Giovanni aufbaute und die Tradition der Familien-Bottega erfolgreich weiterführte. Die Fortune und die andauernde Exzellenz der Werkstatt durch das 17. Jahrhundert hindurch ist Giovanni Battistas Adaptation der durch die genannten Künstler nach Genua getragenen Neuerungen geschuldet.

Die künstlerische Entwicklung Carlones lässt sich wie folgt resümieren: Florentiner *disegno* aus der ersten Ausbildungszeit trifft früh auf die Malerei des Caravaggismus und paart sich mit dem rubensschen Pathos. Die Essenz der Kunst Carlones besteht aus einem vollkommenen Equilibrium von energischer *circumscriptio* und ebenso

[1174] Joachim Wtewael realisierte mehrere kleinformatige Versionen dieses Themas, von denen eine im Mauritshuis in Den Haag aufbewahrt ist; vgl. Abb. 728-730.
[1175] Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, *Venus , Mars und Vulkan*, ca. 1551, Öl auf Leinwand, 135 x 198 cm, Alte Pinakothek, München.
[1176] Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso.
[1177] 1525, Öl auf Leinwand, 206 x 154 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

konsequentem Einsatz von leuchtenden Lokalfarben. Die Dramatik wird weiterhin durch die Wahl emotionaler Thematiken und einer kursiven Pinselführung gesteigert. Die Wirkmacht der Gemälde rührt nicht zuletzt aus Carlones Studium der Affektenlehre Rubens‘ und Castigliones sowie der van dyckschen Psychologisierung der Gesichter. Wie die Kuppel von San Siro zu belegen scheint, erreicht Carlone zudem in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts *a fresco* die barocke illusionistische Deckenmalerei. In Nachfolge Domenico Fiasellas und parallel zu Andrea de Ferrari und Gioacchino Assereto überträgt G.B. Carlone manieristische Bildfindungen in die barocke Malerei, was ihn zum Mitbegründer der genuesischen Bildtradition des Seicento werden lässt. Bemerkenswert ist Carlones eklektizistisches Verfahren zur Steigerung der emotionalen Kraft seiner Bilder. So emuliert er zahlreiche Konzepte verschiedenster Maler und profitiert dabei von der Interkulturalität der Hafenstadt, deren Kunst u.a. stark durch die Aufenthalte Caravaggios, Rubens‘ und Van Dycks geprägt wurde. Ob caravaggesker Naturalismus, klassische Freskomalerei nach Pietro da Cortona oder holländische Emblematik – jegliche künstlerischen Stimuli aus dem mediterranen Raum bzw. den Handelsgebieten der Seemacht passt Carlone an die politische und religiöse Signatur der Stadt Genua und deren Herrschaftsgebiet an.

Es sind drei Grundzüge, welche die Malerei G.B. Carlones charakterisieren: Christliche Pädagogik mit narrativer, prägnanter Sprache (*narrazione*) paart sich mit expressiven Ausdrucksmitteln (*acutezza*) und einer markanten Pinselführung (*vigore*). Es ist die literarische Argutia Bewegung, in der sich der Ursprung der barocken *acutezza*, der Kunst der Spitzfindigkeit und originellen Verbindung bereits existierender Motive, findet. Mittels dieser wandelt Carlone die traditionell genuesische narrative Freskomalerei in eine barocke „dramatische Erzählung“.

Lanzi erscheint es unbegreiflich, dass ein universeller Künstler wie G.B. Carlone in Vergessenheit geraten konnte:

„Non tutti forse presteran piena fede a ciò che ho scritto di Gio. Battista; parendo incredibile che sia sì poco noto un pittore, che riunì in se qualità sì difficili a concilliarsi; maestria mirabile a olio e a fresco; colorito e disegno; velocità e correzione; copia immensa di opere, e diligenza quanta in pochi frescanti. Quegli però, che senza

prevenzioni avran vedute in sul luogo le cose che ho qui indicate, spero che non ne giudicheranno molto diversamente. […]“[1178]

Alizeri sieht einen Zusammenhang zwischen dem geringen Bekanntheitsgrad Carlones im 19. Jahrhundert und einer gewissen Reserviertheit der Stadt Genua, in der “assai meno si vanta di quello che si possegga.”[1179] Zwei weitere Faktoren förderten das In-Vergessenheit-Geraten des Künstlers: Die in der Biografie genannte Gegebenheit, dass Carlone als Zeitgenosse Raffaele Sopranis nicht in das Werk des bedeutendsten Künstlerbiographen aufgenommen wurde und seine Exklusion aus der sich seit den 1650er Jahren etablierenden neuen Künstlergeneration des Spätbarock, deren Malerei in den auf diese Epoche folgenden Theorien als *grande decorazione* über die Kunst des Seicento gestellt wurde.

Der Beitrag zur Forschung des Genueser Seicento mag dazu verhelfen, dass die heutige Wertschätzung wieder an jene, die Carlone seitens der Kunstgeschichtsschreiber des 17. und 18. Jahrhunderts erfuhr, anknüpft.

[1178] Lanzi 1822, a.a.O., S. 271; Lanzi/Wagner 1833, a.a.O., S. 279: „[…] Vielleicht wird nicht Jeder glauben, was ich von Gio. Battista gesagt habe; denn unmöglich scheint ein Maler so wenig bekannt seyn zu können, der so schwer vereinbare Eigenschaften in sich vereint, eine Wunderbare Meisterschaft in Wand- und Oelmalerei, Colorit und Zeichnung, Schnelligkeit und Richtigkeit, unermessliche Menge von Arbeiten und Fleiss, wie wenig Wandmaler. Wer aber unbefangen an Ort und Stelle die angegebenen Werke sieht, wird hoffentlich nicht viel anders urtheilen. […]“

[1179] Alizeri, Federico, *Guida artistica per la città di Genova*, Bd. II, Genua 1847, S. 19.



Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 3

Chronologische Werkliste und Bibliographie

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

Chronologische Werkliste

Es liegt in der Natur der Sache, dass die vorliegende Werkliste ein Versuch in Richtung Vollständigkeit bleibt.

1. *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*	Ca. 1618, Öl auf Leinwand, 180 x 130 cm, Campomorone-Isoverde (Genua), Chiesa di Sant'Andrea Apostolo.	Abb. 1
2. *Beweinung Christi*	Ca. 1618, Öl auf Leinwand, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.	
3. Giovanni Battista Carlone?/ Domenico Fiasella?, *Athene und Merkur bringen Perseus Waffen*	Ca. 1620, Fresko, Sampierdarena (Genua), Villa Spinola.	Abb. 2
4. *Beweinung Christi*	Ca. 1620, Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi, Asta di Antiquariato, Genua 28. Februar 2003, Versteigerungsnummer 717.	Abb. 3
5. *David mit dem Haupt Goliaths*	Ca. 1620, Öl auf Leinwand, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Sestri Levante, Galleria Rizzi, Inv. 3725.	Abb. 4
6. Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*	Ca. 1622, Fresko, Genua, Palazzo Agostino Spinola (Via della Maddalena, 34).	Abb. 5-8
7. *Mysterien des Rosenkranzes*	Um 1625, Öl auf Leinwand, je 36 x 37 cm, Sestri Ponente, Parrocchia di Nostra Signora Assunta.	Abb. 9
8. *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*	Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 148 x 184 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi Casa d'aste, Genua, 03.05.2016, Auktionsnr. 174, Versteigerungsnr. 254.	Abb. 10-11

9. *Engelspietà*	Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 164,5 x 126 cm, erweitert zur linken und oberen Seite, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.	Abb. 12
10. Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Abreise Rebekkas; Martyrium des Heiligen Andreas*	Ca. 1625-27, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Langhauses.	Abb. 13-14
11. Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Aufrichtung des Kreuzes*	Ca. Zwischen 1625 und 1632, Fresko, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Langhaus.	Abb. 15
12. Giovanni und Giovanni Battista Carlone?, *Verkündigung*	Ca. Zwischen 1625 und 1632, Fresko und Tempera, 360 x 250 cm, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Portal.	Abb. 16
13. *Isaak segnet Jakob*	Ca. zwischen 1625-1632, Öl auf Leinwand, 122 x 161 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv.177	Abb. 17-18
14. *Geburt Mariens*, einst *Geburt Johannes' des Täufers*?	Ca. 1627, Öl auf Leinwand, beschnitten und übermalt, Genua, S. Sisto, Provenienz: Genua, Oratorio della Madonna del Rosario.	Abb. 19-21
15. *Tobias und der Fisch*	Ca. 1627, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Genua, Nostra Signora delle Vigne, Sakristei, Provenienz: Genua, San Raffaele Arcangelo, wahrscheinlich Hauptaltar.	Abb. 22-24
16. *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*	Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).	Abb. 25-32
17. *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*	Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.	Abb. 33-40

18. *Tobias und der Fisch*	Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.	Abb. 41-49
19. Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Krönung Mariens* (zerstört)	Ca. 1627, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria.	
20. *Rettung Placidus' durch Maurus*; *Benedikt von Nursia erweckt Tote zum Leben*	Ca. 1630, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria, Ein Teil der Kirche mit den verbliebenen Fragmenten der Fresken beherbergt heute die Büros der „Amministrazione Provinciale Genova".	Abb. 50
21. *Kreuzigung mit Maria und Johannes*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 240 x 172 cm, Genua, Chiesa di San Michele Arcangelo di Montesignano.	Abb. 51
22. *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*	Um 1630, Öl auf Leinwand, 133 x 169 cm, Genua, Sammlung Zerbone.	Abb. 52
23. *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*	Um 1630, Öl auf Leinwand, 104 x 150 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's Amsterdam, 22. Mai 1990, Versteigerungsnr. 125, als Kreis von Serodine.	Abb. 53
24. *Die sterbende Clorinda*	1630, Kreidezeichnung, 33,2 x 23,2 cm, private Sammlung, Provenienz: Dorotheum Wien, 29.04.1999, Versteigerungsnummer 104.	Abb. 54
25. *Die Befreiung Petri*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Arenzano (Genua), Chiesa dei Santi Nazario e Celso, Sakristei, Provenienz: Arenzano (Genua) Oratorio di San Pietro.	Abb. 55
26. *Petrus und Laurentius von Rom*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Voltaggio (Alessandria), Chiesa di Santa Maria Assunta e Santi Nazario e Celso.	Abb. 56

27. *Madonna mit Christuskind, Johannes Evangelist und Franz von Assisi*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 265 x 175cm, Pedemonte di Serra Riccò, Chiesa della Santissima Annunziata.	Abb. 57
28. *Himmelfahrt der Heiligen Magdalena mit Johannes d. Täufer, Thomas von Aquin, Franziskus und Dominikus*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 128 x 92 cm, Quarto (Genua), Chiesa dei Santi Angeli Custodi.	Abb. 58
29. *Die Heilige Magdalena mit Philippus und Jakobus dem Älteren*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 230 x 130 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.	Abb. 59
30. *Vermählung Mariens*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 235 x 165 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.	Abb. 60
31. *Leben des Apostels Bartholomäus*	Ca. 1630, Fresko, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.	Abb. 61
32. *Der Heilige Apostel Bartholomäus und Mönche des Kartäuserordens*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 350 x 200cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.	Abb. 62
33. *Madonna di Loreto mit den Heiligen Bruno und Carlo Borromeo*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 350 x 178cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.	
34. *Die Beweinung Christi mit den Heiligen Katherina von Alexandrien und Klara von Assisi*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 166 x 200cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.	Abb. 63
35. *Maria Magdalena am leeren Grab*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 98 x 86 cm, Privatsammlung, Provenienz: Sotheby's Mailand, 03.12.2002.	Abb. 64

36. Giovanni Battista Carlone?, *Der Heilige Carlo Borromeo mit dem Heiligen Hieronymus und Jakobus d. Ä.*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 170 x 130 cm, Arezzo di Vobbia, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano.	Abb. 65
37. *Pietà mit Joseph von Arimathäa*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 87 x 74 cm, private Sammlung, Provenienz: Wannenes Art Auctions, Genua, 1. Juni 2010, Versteigerungsnummer 105.	Abb. 66
38. Giovanni und Giovanni Battista Carlone, Fresken der Chiesa di Sant'Antonio Abate in Mailand: *Kreuzerhöhung*; *Der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse*; *Die Eherne Schlange, Die Opferung Isaaks;Moses schließt die Fluten des Roten Meeres.*	1630, Fresken, Mailand, Chiesa di Sant'Antonio Abate, Vierung.	Abb. 67
39. *Sitzender Engel*	Ca. 1630, Studie für einen der Engel in den Pendentifs der Kuppel von Sant'Antonio Abate in Mailand, Bleistiftzeichnung mit Bleiweiß-Höhungen auf Karton, 18, 5 x 16 cm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 7120.	Abb. 68
40. *Mysterien des Rosenkranzes*	Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 15 Bildfelder unterschiedlichen Formats, Arquata Scrivia, San Giacomo Maggiore.	Abb. 69
41. *Auferstehung Christi*; *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*; *Krönung Mariens*; *Musizierende Engel*; *Apostel*; *Propheten*; *Franziskanerbrüder*	Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes und der Obergaden.	Abb. 70-79
42. *Mariä Himmelfahrt mit den Heiligen Nikolaus, Antonius Abbas, Rochus und der Bethlehemitische Kindermord*	1631, Öl auf Leinwand, 285 x 193 cm, Sassello (Savona), Cappella di S. Antonio Abate.	Abb. 80
43. *Beschneidung Christi*; *Jesus unter den Doktoren*	Ca. 1631, Fresken, Genua, Santa Maria di Castello, Cappella del Rosario, Lünetten.	Abb. 81

44. Giovanni Battista Carlone und Schule, *Der Heilige Benedikt empfängt die Knaben Maurus und Placidus*; *Benedikt und der Knappe Riggone*; *König Totila vor Benedikt*; *Die Vier Evangelisten*	Ca. 1631, Fresken, Genua, S. Marta.	Abb. 82-85
45. Giovanni Battista Carlone?, *Bekehrung des Paulus*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm, Savona, Seminario Vescovile.	Abb. 86-88
46. *Martyrium des Heiligen Stephanus*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 87 x 69,8 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 9. Dezember 1994, Versteigerungsnummer 54, zuvor: John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713-1792), Luton Park (als Giovanni Andrea Donducci, genannt Il Mastelletta).	Abb. 89
47. *Die Heilige Maria von der Gnade mit den Heiligen Laurentius und Rochus*	1632, Öl auf Leinwand, Lugano, S. Lorenzo.	Abb. 91
48. *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, Alassio, Istituto Don Bosco, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Provenienz: Genua, ehemalige Chiesa di S. Caterina d' Alessandria.	Abb. 92-94
49. *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras*	1632, Öl auf Leinwand, 320 x 320 cm, signiert (unten links) BAPTA.CARLONUS (1632?), Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.	Abb. 95-97
50. *Die Taufe des Heiligen Paulus* (zerstört)	Ca. 1632, Fresko, Genua, ehemalige Kirche S. Paolo di Pré.	
51. *Paulus begegnet Plautilla auf dem Weg zu seiner Hinrichtung*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 405 x 222 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.	Abb. 98

52. *Martyrium des Heiligen Paulus*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 405 x 225 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.	Abb. 99
53. *Heilige Jungfrau mit dem Heiligen Antonius von Padua* (zerstört)	Ca. 1632, Fresko, Genua, ehemalige Kirche S. Paolo di Pré.	
54. *Ecce Homo*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 154 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33.	Abb. 100
55. *Kreuztragung*	Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 158, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33.	Abb. 101
56. *Jakobs Taufe des Häschers Josias*; *Die Predigt des Matthäus*; *Die Verbreitung des Evangeliums durch Simon und Judas in Persien*	Ca. 1632, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des rechten Seitenschiffes.	Abb. 102-104
57. *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt* (zerstört); *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (größtenteils zerstört, *Cognizione* im seitlichen Bildfeld erhalten); *Die Überquerung des Jordans* (beschädigt)	Ca. 1632, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des linken Seitenschiffes.	Abb. 105-106
58. *Der Heilige Joseph mit einer Cölestinerin*	Ca. 1633, 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.	Abb. 107
59. *Johannes d. Täufer mit Maria Vittoria de Fornari Strata*	Ca. 1633, 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.	Abb. 108

60. *Anbetung der Hirten*	Ca. 1633, Öl auf Leinwand, 222 x 138 cm, S. Cipriano di Serra Riccò (Genua), Monastero dell'Incarnazione, Atrium, Provenienz: Genua, Natività delle Turchine.	Abb. 109
61. *Madonna della Misericordia*	Ca. 1633, Öl auf Leinwand, 305 x 205 cm, S. Cipriano di Serra Riccò (Genua), Monastero dell'Incarnazione, Kirche, Presbyterium, Provenienz: Genua, Natività delle Turchine.	
62. *Anbetung der Hirten*	Ca. 1634, Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm, Bonassola, Chiesa di Santa Caterina di Alessandria.	Abb. 110
63. *Gefangennahme Alfons V. von Aragón durch Biagio Assereto*	Ca. 1635, Fresko, Genua Palazzo Assereto (Palazzo Cataldi Penco, Piazza San Luca 2), zweites Piano Nobile.	
64. *Der brennende Dornbusch*	Ca. 1635, Fresko, Genua Palazzo Assereto (Palazzo Cataldi Penco, Piazza San Luca 2), erstes Piano Nobile.	Abb. 111
65. *Balbi-Fries: Poseidon lässt Amphitrite gefangen nehmen* (G.B. Carlone und Jan Roos), *Neptun rettet Amymone* (Fiasella), *Der Tanz der Nereiden auf Naxos* (Fiasella und G.B. Carlone), *Triumph des Reichtums von Land und Meer* (G.B. Carlone und Jan Roos)	Zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4.	Abb. 112-115
66. *Opferung Isaaks*	Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.	Abb. 116-123
67. *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; *Konzerte*; *Vier Kardinaltugenden*	Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.	Abb. 124-131

68. *Ambrogio Spinola empfängt Prinz Ladislaus von Polen während der Belagerung von Breda*; *Die Übergabe der Stadt Aachen an Ambrogio Spinola*; *Federico Spinola wird zum Kommandant der belgischen Flotte ernannt*	Ca. 1637, vom Untergrund abgetragene Fresken, private Sammlung, Provenienz: Christie's, Castello Galli della Loggia (Turin), 21-22 September 1987, Versteigerungsnr. 656, dokumentiert als Tempera auf Leinwand, 155 x 228 cm, ehemals Genua, Palazzo Doria Spinola, Galerie.	Abb. 132
69. *Opferung Isaaks*	Um 1640, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Provenienz: Christies's Rom.	Abb. 133
70. *Opferung Isaaks*	Um 1640, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	Abb. 134
71. *Rebekka und Elieser am Brunnen*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 171 x 221 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte, Mailand 12.12.1988, Versteigerungsnr. 670.	Abb. 135
72. *Die Heiligen Sebastian, Franziskus, Johannes der Täufer, Rochus, Carlo Borromeo und Jakobus der Ältere*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 211 x 157 cm (beschnitten am oberen Bildrand), Maroggia, Pfarrkirche.	Abb. 136
73. *Muttergottes mit ihren Schwestern Maria Kleophas und Salome und Johannes Evangelist am Grab Christi*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 147 x 102 cm, Genua, Chiesa degli Ospedali Civili di Genova, Provenienz: Genua, Chiesa dell'Annunziata di Portoria, Sakristei.	Abb. 137
74. *Flora*	Um 1640, Öl auf Leinwand, 86 x 122,5 cm, Genua, Sammlung Palazzo Durazzo Pallavicini, Galleria dei Codici.	Abb. 138
75. *Moses tritt auf die Krone des Pharaos*	Um 1640, Öl auf Leinwand, 179 x 238 cm, private Sammlung, Provenienz: Kunstmarkt Florenz 1969.	Abb. 139

76. *Der Heilige Andreas umarmt das Kreuz* (zerstört)	Ca. 1640, Fresko, ehemals Genua, S. Andrea della Porta.	
77. *Das Martyrium des Heiligen Andreas*	Ca. 1640, Abgetragenes Fresko, ehemals Genua, S. Andrea della Porta.	Abb. 140
78. *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.	Abb. 141
79. *Die Verurteilung des Heiligen Andreas*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 270cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.	Abb. 142
80. *Kreuzigung des Heiligen Andreas*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.	Abb. 143
81. *Wappen*	1640, Fresko, Ca‘ de Piaggio, Pfarrkirche.	
82. *Das Martyrium des Heiligen Laurentius*	1640, Öl auf Leinwand, 296,5 x 196,5 cm, Cogoleto, Oratorio di S. Lorenzo.	
83. *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 75 x 85,5 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand 29. November 1973, Versteigerungsnummer 79.	Abb. 144
84. *Der Heilige Franziskus von Borja*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 430 x 271 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria della Cella, Sakristei; Provenienz: Genua, S. Pietro in Vincoli.	Abb. 145

85. *Der Heilige Thomas von Villanova schenkt seine Habseligkeiten den Armen*	Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Sestri Ponente, Chiesa della Natività di Maria Santissima e San Nicola da Tolentino, Provenienz: Genua, Chiesa della Visitazione.	Abb. 146
86. Giovanni Battista Carlone (?)/Giovanni Bernardo Carbone(?), *Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens*	Ca. 1641, Öl auf Leinwand, 148 x 105 cm, private Sammlung; Provenienz: Marc-Arthur Kohn, Paris, Oktober 1996 (als G.B. Carlone).	Abb. 147
87. *Joseph und die Frau des Potiphar*	Ca. 1642, Öl auf Leinwand, 135 x 165 cm, Turin, Galleria Giamblanco.	Abb. 148
88. *Die Verleugnung des Petrus*	Ca. 1642, Öl auf Leinwand, 135,5 x 99,7 cm, Genua, Museo di Palazzo Reale Genova, Inv. 1243, Provenienz: Sammlung Gabaldoni, 1833.	
89. Giovanni Battista Carlone und Werkstatt, *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris*	Ca. 1642, Öl auf Leinwand, 164,5 x 207,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's, New York, 25.05.1999, Versteigerungsnummer 54.	Abb. 149
90. *Triumph des Heiligen Augustinus über die Häresie*	1643, Fresko, Genua, Kloster der unbeschuhten Augustiner S. Nicola da Tolentino, Bibliothek.	
91. *Martyrium des Seligen Ferdinand von Avis*	1643, Öl auf Leinwand, Genua, Kloster der unbeschuhten Augustiner S. Nicola da Tolentino, Bibliothek.	
92. Fresken in Zusammenarbeit Pietro da Cortonas (zerstört)	1643, Fresken, ehemals Rom, Villa Vascello, Galerie.	
93. *Martyrium des Heiligen Bartholomäus*	Ca. 1643, Bleistiftzeichnung mit weißer Kreide auf braunem Karton, quadrettiert, 277 x 229mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 6586 S.	Abb. 150

94. *Merkur als Ingenium*	Ca. 1643, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, Sammlung Ferdinando Soldani.	Abb. 151
95. *Bacchus, Ariadne und Venus*	Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.	Abb. 152-160
96. *Kreuzaufrichtung*; *Christus im Garten Gethsemane*; *Christus vor Kaiphas*; *Geißelung Christi*; *Dornenkrönung*; *Die Vier Kardinaltugenden*	Ca. 1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Francesco (entweiht), Cappella Costaguta.	Abb. 161-164
97. *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*	Ca. 1644, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di San Giovanni Battista.	Abb. 165-166
98. *Johannes der Täufer bittet bei Christus um die Gunst der Heiligen Bruno, Hugo und der zwei Kartäuser*	Ca. 1644, Öl auf Leinwand, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di San Giovanni Battista.	Abb. 167
99. *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*	1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.	Abb. 168
100. *Der Tanz der Salome*	1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.	Abb. 169
101. *Gottvater*	1644, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.	Abb. 170
102. *Die Geburt Johannes des Täufers*; *Die Taufe Christi*; *Die Predigt des Täufers*; *Die Enthauptung Johannes des Täufers, König David*	1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.	Abb. 171-175

103. *Verkündigung* (Verschollen)	1644, Öl auf Leinwand, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, erster Altar des linken Seitenschiffes.	
104. Giovanni Battista Carlone und Schule?, *Jakobus-Zyklus*	Ca. 1644, 11 Ölgemälde, je 60 x 90cm, Chiavari, Chiesa di San Giacomo di Rupinaro.	Abb. 176
105. Giovanni Battista Carlone und Schule, *Passion Christi*	Ca. 1644, Zyklus, Öl auf Leinwand, je 110 x 85 cm, Genua, Convento di San Barnaba.	Abb. 177
106. *Mucius Scaevola vor dem König Porsenna*	Um 1644, Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1399, Provenienz Christie's, Castello Galli della Loggia, Turin, 21. September 1987.	Abb. 178
107. Giovanni Battista Carlone?, *Der Heilige Torpes von Pisa*	Um 1644, Öl auf Leinwand, ca. 150 x 120 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete.	Abb. 179
108. *Urteil Salomos*	Ca. 1645, Öl auf Leinwand, 39 x 49 cm, Rom, Cassa di Risparmio di Roma, Banco di S. Spirito.	Abb. 180
109. *Die Heiligen Blasius, Lucia und Apollonia*	Ca. 1645, Öl auf Leinwand, Borgio Verezzi, Santuario del Buon Consiglio.	Abb. 181-182
110. *Geburt Mariens*	Ca. 1645, Öl auf Leinwand, 270 x 127 cm, Sampierdarena (Genua), Santa Maria della Vittoria, Provenienz: Genua, Chiesa di Nostra Signora degli Angeli.	Abb. 183
111. *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*	1646, Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6", Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.	Abb. 184-187

112. *Der Heilige Antonius von Padua erweckt einen Toten zum Leben*	Um 1646, Öl auf Leinwand, 310,5 x 223 cm, Sestri Ponente, Basilica di Nostra Signora Assunta.	Abb. 188
113. *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*	1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.	Abb. 189-193
114. *Das Letzte Abendmahl*	Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.	Abb. 194-199
115. *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*; *Erminia bei den Hirten*; *Rinaldo verlässt Armida*	Ca. 1648, Öl auf Leinwand, je 108 x 145 cm, Sarzana, Sammlung Sartori.	Abb. 200
116. *Jungfrau Maria*	1648-50, Öl auf Leinwand, Fontanegli (Genua), San Pietro.	
117. *Mantelteilung des Heiligen Martin von Tours*	Um 1649, Öl auf Leinwand, 220 x 340 cm, Genua, San Martino Paravanico-Ceranesi, Hauptaltar.	Abb. 201-202
118. *Auffindung des Mosesknaben*	Um 1649, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	Abb. 203
119. *Mose am Brunnen von Midian*	Um 1650, Öl auf Leinwand, 162 x 220 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Inv. 15.	Abb. 204-206
120. *Abigail vor David*	Um 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Scaria (Como), Museo d'Arte Sacra di Scaria, Provenienz: Schenkung an die Pfarrei von Rosina Barelli Tognola im 19. Jahrhundert, Restaurierung: 2016.	Abb. 207

121. *Rebekka und Elieser am Brunnen*	Um 1650, Öl auf Leinwand, 125,8 x 250,2 cm, Banco BPM – Collezione Credito Bergamasco, Inv: CB-00058 01, Provenienz: Credito Bergamasco; Das Gemälde erfuhr in moderner Zeit eine horizontale Erweiterung um 7 cm und eine 40 cm lange vertikale Ergänzung.	Abb. 208
122. *Salomo und die Königin von Saba*	Um 1650, Öl auf Leinwand, signiert auf der Gemälderückseite, 140 x 257 cm, Maidstone (UK), Maidstone Museum and Bentlif Art Gallery, Vermächtnis Dr. Thomas Charles 1855, Inv. Nr. 00.1855.124.	Abb. 209
123. *Die Vision des Heiligen Hieronymus*	Um 1650, Öl auf Leinwand, 144 x 192 cm, private Sammlung.	Abb. 210
124. *Die Auferweckungsvision des Propheten Ezechiel*	Ca. 1650, Öl auf Leinwand, 250 x 182 cm, Pegli (Genua), Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Marziano, Provenienz: Genua, Oratorio Morte e Orazione di S. Sabina.	Abb. 211
125. *Die Heilige Dreifaltigkeit mit den Heiligen Hieronymus und Franz von Paula*	Ab 1650, Öl auf Leinwand, 274 x 172 cm, Gavi, Chiesa di San Giacomo Maggiore; Inschrift im Lichtschein auf der Wolke: „CHAR/ITAS“.	Abb. 212
126. *Kreuzigung mit Maria und Johannes* (*Maria Magdalena trauernd am Kreuz*; *Mater Dolorosa*; *Johannes*)	Ca. 1650, Gruppe von drei Ölgemälden, *Mater Dolorosa,* Öl auf Leinwand, 250 x 90cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Caterina d‘Alessandria.	Abb. 213
127. *Der Triumph Jupiters mit musizierenden Göttern*	Ca. 1650, farbiges Aquarell, 264 x 396 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 16174 F.	Abb. 214
128. *Historische Persönlichkeiten Genuas*	Ca. 1650, Außenfresken, Genua, Palazzo Spinola zwischen der Piazza Vacchero und der Piazza di S. Marcellino gelegen.	Abb. 215

129. *Drei Chariatiden*	Ca. 1650, Zeichnung, braune Tinte über schwarzer Kreide, 251 x 370 mm, private Sammlung.	Abb. 216
130. *Juno und Mars*	Ca. 1650, Bozzetto für das Fresko der Galerie im Palazzo Negrone in Genua, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 47,5 x 96,2 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. PD.13-1992, Provenienz: London, Sammlung Drey, als Domenico Fetti.	Abb. 217
131. *Vulkan überrascht Venus und Mars*	Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.	Abb. 218-227
132. *Szenen aus der Aeneis*; *Portraits Agostino Ayrolos*, *Gio. Tommaso Ayrolos* und *Teresa Giustinianis*; *Seeschlacht zwischen Genuesen und Osmanen*	Ca. 1651, Genua, Palazzo Ayrolo Negrone, Galerie.	Abb. 228
133. *Portrait eines Jungen/ Studien von Köpfen*	Ca. 1651, Zeichnung, Büste, recto, rote Kreide/ verso, schwarze Kreide, mit Inschrift „G.B. Carlone“), 15,8 x 16,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie’s New York, 31. Januar 2013, 2675, Auktionsnummer Versteigerungsnummer 44.	Abb. 229
134. *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale San Lorenzo*	Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 60 x 107 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 342, Provenienz: Vermächtnis G. Pratolongo (1913).	Abb. 230-233
135. *Der Heilige Syrus mit dem Basilisken*	Ca. 1652, Öl auf Leinwand, 51,5 x 38 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1662, Provenienz: Vermächtnis G. Ricci (1892).	Abb. 234
136. *Johannes der Täufer mit Lamm*	Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Chor der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, private Sammlung; Provenienz: Finarte Rom, 29. Mai 2008, Versteigerungsnummer 27.	Abb. 235

137.	*Der Heilige Sebastian*	Ca. 1652, Öl auf Leinwand, 115,5 x 88,9 cm, Toulouse, Fondation Bemberg, Provenienz: Christie's, New York, 15.10.1998, Auktionsnummer 8986, Versteigerungsnummer 87, Provenienz: Dussy, Riehen.	Abb. 236
138.	*Jüngstes Gericht*	1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chor.	Abb. 237-238
139.	*Putti mit Arma Christi*	1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Apsis.	Abb. 239
140.	*Verkündigung*	1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chorbogen.	Abb. 240-241
141.	*Die Glorie des Heiligen Franziskus von Assisi*; *Die Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*; *Das Wunder des Heiligen Franziskus (Ignis sancti Francisci)*	Ca. 1653,Fresken, Genua, San Nicolosio, Cappella di San Francesco.	Abb. 242
142.	*Jesus zwischen Maria und Johannes d. Täufer, angebetet von den Pestheiligen Ludwig, Rochus, Sebastian, Carlo Borromeo, dem seligen Carlo Spinola und Stifter(?)*	Ca. 1653, Öl auf Leinwand, 204 x 201 cm, S. Cristoforo, Chiesa di S. Cristoforo.	Abb. 243
143.	*Der Heilige Augustinus*	Ca. 1653, Öl auf Leinwand, Gavi, Oratorio dei Rossi.	
144.	*Opferung Isaaks*	Um 1653, Öl auf Leinwand, 124 x 192,1 cm, Amiens, Musée de Picardie, Inv. M.P.P. 4357.	Abb. 244

145. *Hagar in der Wüste*	Ca. 1653, Öl auf Leinwand, 153 x 224 cm, private Sammlung, Wannenes, Genua 29. November 2018, Versteigerungsnummer 653, Provenienz: Pisa, Sammlung Bischof Ruggeri aus Genua (1691).	Abb. 245
146. *Krönung Mariens zur Patronin der Republik Genua*	Um 1653, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kapelle des Palazzo Ducale, Öl auf Leinwand, 122,2 x 97,5 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's, London, 8. Juli 2004, Versteigerungsnummer 161; Paris, Hôtel Drouot, Beaussant-Lefèvre, 29. Juni 2001, Versteigerungsnummer 48.	Abb. 246
147. *Moses bestraft die Anbeter des Goldenen Kalbes*	Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung.	Abb. 247
148. *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*	Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung.	Abb. 248
149. Gesamtes Freskenprogramm: *Die Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua*; *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*; *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*; *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*; *Portrait der Heiligen Katharina von Genua*; *Die Mönche von Myra halten die Genuesen vor ihrer Abreise mit der Asche auf, um ihnen den wahren Inhalt des Reliquiars zu offenbaren*; *Die Weihe der Kathedrale San Lorenzo durch Papst Gelasius II. im Jahr 1118*; *Papst Innozenz verleiht Genua die Bistumswürde im Jahr 1133*; *Die Entgegennahme des Kreuzfragments im Jahr*	1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.	Abb. 249-294

1202; *Der Doge Leonardo Montaldo nimmt das Christusbild von Edessa als Geschenk des Königs Abgar V. im Jahr 1368 in Empfang*; *Das Martyrium der Nachkommen der Giustiniani von Scio (Ghios) in Konstantinopel im Jahr 1566*; *Agostino Adorno gründet die Ordensgemeinschaft der Minderen Regulärkleriker im Jahr 1588*; *Engelskonzerte*; *Apostel Barnabas*; *Der Heilige Nazarius*; *Der Heilige Celsus*; *Jakobus de Voragine*; *Der Heilige Salomon von Genua*; *Der Heilige Syrus*; *Der Heilige Romulus*; *Der Heilige Valentin von Genua*; *Der Selige Lanfranchinus*; *Die Selige Maria Vittoria De Fornari Strata*; *Der Schutzengel*; alttestamentarische Szenen in den Gewölbekappen, darunter: *Hagar in der Wüste*, *Rebeccas List*, *Die Mannalese*, *Das Opfer Isaaks*, *Die Auffindung des Mosesknaben*, Szenen zur Tobias-Geschichte und dem Leben Josephs von Ägypten		
150. *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*	Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Apsis.	Abb. 295-297
151. *Protektoren der Stadt Genua und Ordensheilige*; *Seligpreisungen*	Ca. 1654, Fresken, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.	Abb. 298-315
152. *Die drei christlichen Tugenden* (*Glaube, Liebe, Hoffnung*); *Gefangennahme Christi*	Ca. 1654, Fresken, Genua, San Siro, Portal.	Abb. 316-317
153. *Portrait Maria Vittoria De Fornari Stratas*	Ca. 1654, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kapelle des Palazzo Ducale?, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Genua, S. Sabina.	Abb. 318
154. *Die Einnahme*	Zwischen 1652 und 1655, Bozzetto für	Abb. 319

Jerusalems durch Gugliemo Embriaco	das gleichnamige Fresko im Palazzo Ducale in Genua, Öl auf Leinwand, 49 x 67,5 cm, private Sammlung.	
155. *Die Ankunft der Asche Täufers in Genua*	Zwischen 1652 und 1655, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Ducale in Genua, Öl auf Leinwand, 121 x 87 cm, Genua, private Sammlung.	Abb. 320
156. *Jupiter sendet die Gerechtigkeit zur Erde*	Ca. 1655, Fresko, Genua Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale).	Abb. 321
157. *Jakob mit Laban und dessen Töchtern Lea und Rahel*	Ca. 1656, Öl auf Leinwand, 191 x 146 cm, private Sammlung, Provenienz: Aste di Antiquariato Boetto, Genua 16.12.2015, Versteigerungsnr. 233.	Abb. 322
158. *Die Vision des Heiligen Dominikus in Soriano*	1657, Öl auf Leinwand, 303 x 220 cm, Chiavari, Kathedrale.	Abb. 323
159. *Der Heilige Antonius von Padua mit Maria und Christuskind und den Heiligen Nikolaus von Tolentino und Isidor von Madrid*	Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.	Abb. 324
160. *Mysterien des Rosenkranzes*	Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.	Abb. 325-340
161. *Coriolanus tritt vor seine Familie*; *Der Verrat des Königs Tarquinius Superbus an den Gabinern*; *Tarquinius Sextus und Lucretia*; *Der Selbstmord Lucretias vor den Augen ihres Vaters und ihres Ehemannes*; *Pero rettet ihren Vater Cimon vor dem Hungertod* (*Caritas Romana*); Allegorien der *Europa*, *Amerika*, *Asien* und *Afrika*	Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.	Abb. 341-349
162. *Der Raub der Sabinerinnen*; Allegorien der *Diligenza*, *Clemenza*, *Pace* und *Concordia Militare*; *Der Tod Kleopatras*; *Der Selbstmords der Lucrezia*	Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.	Abb. 350-354
163. *Der Raub der Sabinerinnen*	Ca. 1657, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-	Abb. 355

	Gambaro) in Genua, Öl auf Leinwand, verschollen, ehemals: Genua, Sammlung Angelo Costa, (als Vincent Malò).	
164. *Perseus befreit Andromeda*; *Jaël tötet Sisera*	Ca. 1657, Öl auf Leinwand, je 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).	Abb. 356-364
165. *Die Gürtelspende*	Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 280 x 200cm, Genua, Chiesa di Maria S. ma della Misericordia e di S. Fede, Provenienz: Genua, ehemaliges Oratorio di S. Tommaso di Pré.	Abb. 365
166. *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*	Zwischen 1657-1669, Öl auf Leinwand, 300 x 199cm, Savigliano (Cuneo), Chiesa dell'Apparizione.	Abb. 366
167. *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*	Zwischen 1657 und 1669, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Chiesa dell'Apparizione in Savigliano, Öl auf Leinwand, Genua, Santuario della Madonetta, Sakristei.	Abb. 367-368
168. Carlone Schule?/Giovanni Battista Merano?, *Der Sturz Phaetons*	Ca. 1658, Öl auf Leinwand, 90,5 x 119,8 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's, London, 16.12.1999, Versteigerungsnummer 199.	Abb. 369
169. *Der Sturz des Simon Magus*	1658, weißes Papier Rötel laviert, 296 x 207 mm, Aufschrift, unten links: „Carlone. Nella Chiesa St. Siro a Genova" in Feder, oben rechts: „12" in Feder, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1701, Provenienz: E.J. von Dalberg.	Abb. 373
170. *Die Berufung des Heiligen Petrus*; *Der Sturz des Simon Magus*; *Kreuzigung Petri*	1658, Bozzetti der gleichnamigen Fresken des Mittelschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 140 x 127 cm;148 x 126 cm;145 x 122 cm, Genua Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 89, GNPS 90, GNPS 80.	Abb. 370-372
171. *Die Berufung des Heiligen Petrus*; *Der Sturz des Simon Magus*; *Kreuzigung Petri*; *Wappen Ansaldo Pallavicinos*	1658-1660, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.	Abb. 374-378
172. *Die Vier Evangelisten*	1659, Fresken mit Tempera, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Pendentifs der	Abb. 379-382

	Kuppel.	
173. *Christus erscheint Ignatius von Loyola*	Ca. 1659, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa del Gesù (SS. Ambrogio e Andrea).	
174. *Kreuzigung*	Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.	Abb. 383-388
175. *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*	Um 1660, Öl auf Leinwand, 117 x 77 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.	Abb. 389
176. *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*	Um 1660, Öl auf Leinwand, 116 x 78,5 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.	Abb. 390
177. *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*	Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1400, Provenienz: 1847 Genua, Palazzo Ayrolo Negrone, Kapellenzimmer.	Abb. 391
178. *Erminia bei den Hirten*	Um 1660, Öl auf Leinwand, 94 x 135 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 8. Oktober 1976, Versteigerungsnummer 116, (als Giovanni Battista Carlone); Ronald Peake, Christie's London, 20. Dezember 1918, Versteigerungsnummer 81, (als Lairesse).	Abb. 392
179. *Opferung Isaaks*	Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 140,6 x 157,3 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker.	Abb. 393
180. *Opferung Isaaks*	Ca. 1660, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Sammlung Koelliker in Mailand, Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.	Abb. 394
181. *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*	Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 109 x 145 cm, Paris, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's London, 9. Dezember 1987, Versteigerungsnr. 273, als Strozzi-Werkstatt.	Abb. 395
182. *Kain erschlägt Abel*	Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 136 x 170 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Rom, 27-28. Mai 1980, Versteigerungsnummer 534; im 18. Jahrhundert: Genua, Sammlung Carlo Ignazio Cambiaso.	Abb. 396
183. *Die Flagellation der Heiligen Katherina von*	1660, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di Santa Caterina di	Abb. 397

Alexandrien	Alessandria.	
184. *Die Flagellation der Heiligen Katherina von Alexandrien*	1660, Bozzetto des gleichnamigen Freskos des Kartäuserklosters von Pavia, 1660, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina, Inv. 422, Provenienz: Vermächtnis Malaspina 1838.	Abb. 398
185. *Die Heilige Katharina von Alexandrien, die vom Dämon befreit wird*	1660, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di Santa Caterina di Alessandria.	
186. *Der Sturz des Simon Magus*; *Kreuzigung Petri*	Um 1660, Öl auf Leinwand, je 160 x 125 cm; private Sammlung, Provenienz: Boetto, Genua, 29.10.2010, Versteigerungsnummer 163.	Abb. 399
187. *Die Vier Evangelisten*	1661, Fresken, Genua, San Siro, Vierung.	Abb. 400-403
188. *Die Glorie des Heiligen Syrus*	Ca. 1661, Öl auf Leinwand, 74,5 x 53 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 125.	Abb. 404
189. *Glorie des Heiligen Syrus*	1661, Fresko, Genua, San Siro, Gewölbe des Presbyteriums.	Abb. 405
190. *Heiligentriumph mit Vedute der Stadt Genua*	1661, Bozzetto für das Fresko der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 115 x 194 cm, private Sammlung.	Abb. 406
191. *Heiligenglorie*	1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640, Provenienz: Den Museumsakten Nr. 103 und 234 ist zu entnehmen, dass sich die beiden Bozzetti in der Sammlung der Casa Piola (Genua, Salita Leonardo 18) befanden, 1913 in den Besitz der Kommune Genua gelangten und zwischenzeitlich in der Villa Durazzo Pallavicini in Pegli aufbewahrt wurden, bevor sie 1948 in den Palazzo Bianco gebracht wurden.	Abb. 407-411
192. *Musizierende Engel*	1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641, Provenienz: Den Museumsakten Nr. 103 und 234 ist zu entnehmen, dass sich die beiden Bozzetti in der Sammlung der Casa Piola (Genua, Salita Leonardo 18) befanden, 1913 in	Abb. 412-419

	den Besitz der Kommune Genua gelangten und zwischenzeitlich in der Villa Durazzo Pallavicini in Pegli aufbewahrt wurden, bevor sie 1948 in den Palazzo Bianco gebracht wurden.	
193. *Mariä Himmelfahrt*	Um 1661, Öl auf Leinwand, 134 x 98 cm, Genua, Sammlung Banca CARIGE, Inv. 000662.	Abb. 420
194. *Triumph des Kreuzes*; *Krönung Mariens*	1661-1676, Fresken, Genua, San Siro, Kuppelkappe und Laterne.	Abb. 421-423
195. *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*; *Engelskonzerte*	Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Capella di San Vincenzo, Kuppel.	Abb. 424-429
196. *Wunder der Madonna di Loreto*; *Apostel*; *Lobpreisende Engel*	1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel Zwickel und Bogen.	Abb. 430-449
197. *Die Auferweckung eines Toten*; *Die Heilung eines Gelähmten*; *Die Heilung eines blinden Jungen*	Nach 1664, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bernardino.	Abb. 450-451
198. *Die Heiligen Bernhardin von Siena und Antonius von Padua in Anbetung des Namens Jesu* (zerstört)	Nach 1664, Öl auf Leinwand, ehemals Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bernardino.	
199. *Die Drei Grazien*; *Die Drei Parzen* (verschollen)	1665, Öl auf Leinwand, Provenienz: Die verschollenen Gemälde wurden von Pierre Puget im Jahr 1665 in Auftrag gegeben, vgl. Notar Celesia Giuseppe, Schriftrolle 17, 11. März 1665, zitiert nach: Belloni 1988, S. 72, 77, Anm. 8.	
200. *Der Heilige Bonaventura von Bagnoregio erhält von Engeln das von Gregor X gesandte Kardinalsbirett*; *Der Heilige Bonaventura erweckt ein Neugeborenes zum Leben*; *Der Heilige Bonaventura empfängt die Heilige Eucharistie von Engeln* (teilweise beschädigt)	1665, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bonaventura.	Abb. 452
201. *Triumph der Kirche über die Häresie*; *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*	1665-75, Öl auf Leinwand, je 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.	Abb. 453-463
202. *Immaculata mit den*	Ca. 1666, vom Untergrund	

Heiligen Johannes d. Täufer, Georg, Laurentius von Rom und Bernhard von Clairvaux	abgetragenes Fresko, ca. 1000 x 500 cm, Genua, Albergo dei Poveri, ehemals Genua, Albergo dei Poveri, Fassade, Giebel.	
203. *Immaculata mit den Heiligen Johannes d. Täufer, Georg, Laurentius von Rom und Bernhard von Clairvaux*	Ca. 1666, Bozzetto für das Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri in Genua, Öl auf Leinwand, 144 x 116 cm, Genua, Sammlung Banca CARIGE, Inv. 000663.	Abb. 464
204. Fresken (zerstört)	1667, Fresken, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Cappella Spinola.	
205. *Der Heilige Petrus*	Ca. 1667, Öl auf Leinwand, 98.1 x 69.5 cm, signiert, über Kopf auf der dargestellten Bibelseite, San Francisco, De Young Fine Arts Museum of San Francisco, Inv.46.15, 14.11.1946, gestiftet von Frederick Rolandi.	Abb. 465
206. *Jakobus der Ältere*	Ca. 1667, Öl auf Leinwand, 82 x 72,5 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker, Inv. LK1111.	Abb. 466
207. *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta*	1667-1668, Öl auf Leinwand, 280 x 185 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato.	Abb. 467
208. *Jesus unter den Schriftgelehrten*	1668, Aquarellzeichnung, Studie für das gleichnamige Fresko des Presbyteriums in der Santissima Annunziata del Vastato, 267 x 416 mm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 7421 S.	Abb. 468
209. *Jesus unter den Schriftgelehrten*	1668, Öl auf Leinwand, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des Presbyteriums in der Santissima Annunziata del Vastato, Genua, private Sammlung, einst Genua, Sammlung Giacomo Lomellini.	Abb. 469
210. *Der Heilige Hieronymus*	1668, Signiert: “G. Ba. Carlone fecit 1668”, Öl auf Leinwand, 123 x 96 cm, Private Sammlung, Provenienz: Galerie Maurizio Nobile Paris-Bologna.	Abb. 470-471
211. *Der Heilige Hieronymus*	Ca. 1668, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	Abb. 472
212. Giovanni Battista Carlone und Giulio Benso (architektonische Elemente), *Darbringung im Tempel*; *Jesus unter den Schriftgelehrten*; *Hagar in*	1668-1670, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Presbyterium.	Abb. 473-475

der Wüste; *Tobias und der Fisch*		
213. *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 230 x 270 cm, Alessandria, Chiesa di S. Pietro, Kapitelhaus.	Abb. 476
214. *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs*	Um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.	Abb. 477
215. *Joseph von Ägypten deutet die Träume des Pharaos*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.	Abb. 478-479
216. *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.	Abb. 480-488
217. *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*	Um 1670, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Fondazione Carige, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	
218. Giovanni Battista Carlone?, Kompositionsskizze (*Joseph wird von seinen Brüdern erkannt?)*	Um 1670, Aquarellierte Bleistiftzeichnung auf braunem Papier, auf Karton geklebt, 123 x 140 mm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 9. Juni 1976, Versteigerungsnummer 81.	Abb. 489
219. *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 98 x 128 cm, private Sammlung.	Abb. 490
220. *David mit dem Haupt Goliaths*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 118 x 94 cm, private Sammlung, Provenienz: ab 1972 Mailand, Sammlung Algranti.	Abb. 491
221. *Die Auffindung des Silberkelches in Benjamins Getreidesack*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.	Abb. 492
222. *Die Flucht nach Ägypten mit dem Palm- und Dattelwunder*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 360 x 275 cm, Montpellier, Kathedrale, Chapelle des Anges gardiens, Provenienz: Kapelle der Familie Deydé.	Abb. 493
223. *Verkündigung*	1670, Fresko, Genua, San Nicolosio, Portal.	
224. *Esther vor Ahasverus*; *Putti mit marianischen Symbolen*	1670, Fresko, Genua, Chiesa dei SS. Gerolamo e Saverio.	Abb. 494
225. *Der Heilige Petrus*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 53 x 45 cm, private Sammlung, Provenienz: Manzoni Finarte Mailand, 16.	Abb. 495

	Dezember 1981, Versteigerungsnummer 551.	
226. G.B. Carlone und Werkstatt, *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	Abb. 496
227. *Triumph des Ambrogio Spinola*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, ca. 300 x 500 cm, Rosano (Piemont), S. Maria.	Abb. 497
228. *Die Auffindung des Mosesknaben; Allegorien der Kardinaltugenden; Personifikationen des Gebetes an Gott, des Glaubens an die Katholische Kirche, der Würde (Dignità) und der Standhaftigkeit (Conservazione)*	Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.	Abb. 498-510
229. *Die Auffindung des Mosesknaben*	Ca. 1670, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des großen Salons im Palazzo Ambrogio Doria in Genua, Öl auf Leinwand, 124 x 117cm, private Sammlung.	Abb. 511
230. *Triumphzug der Statue der Madonna Hodegetria*; *Konstantins Bau christlicher Kirchen*; *Die Aufstellung der Madonna Hodegetria in Konstantinopel*; *Die Übergabe der Insignien*; *Konstantin als Miles christianus*	Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.	Abb. 512-519
231. *Urteil Salomos* (zerstört)	Ca. 1670, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile.	
232. *Triumphzug*	Ca. 1670, Kreidezeichnung, 17 x 22 cm, private Sammlung, Provenienz: Rosebery's, London, 10.02.2009, Versteigerungsnummer 869.	Abb. 520
233. *Der Götzendienst Salomos*; *Das Weihegebet*; *Salomo verstößt den Hohepriester Abiathar*; *Salomos Versuch seinen Widersacher Jerobeam zu töten*; *Salomo segnet das Volk*; *Salomos Reichtum*; *Landschaften*; *Die Malerei*; *Die Astronomie*	Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.	Abb. 522-530
234. *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft*	Um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.	Abb. 533

235. *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, private Sammlung, Provenienz: Turin, Galleria Giamblanco.	Abb. 534
236. Giovanni Battista Carlone und Schule, *Kreuzaufrichtung*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 170cm, Sardigliano, Santa Maria Assunta.	Abb. 535
237. *Die Ekstase der Heiligen Katharina von Genua*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, Savignone (Genua), Pfarrkirche.	Abb. 536
238. Giovanni Battista und Giovanni Andrea Carlone, *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*	Um 1670, Öl auf Leinwand, je 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.	Abb. 537-540
239. *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*	Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.	Abb. 541-546
240. *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Pietro d'Alcantara.	Abb. 547-550
241. *Die büßende Maria Magdalena*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 136 x 101,5 cm, Mailand, Collezione Koelliker.	Abb. 551
242. *Erhebung der Maria Magdalena*	Um 1670, Öl auf Leinwand, verschollen, publiziert in: Orlando 2006, S. 98, Provenienz: Sotheby's London, 06.04.1977, Nr. 91?	Abb. 552
243. *Rahels List*, *Coriolanus tritt vor seine Familie*	Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.	Abb. 553-568
244. *Kommunion der Heiligen Scholastika von Nursia*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, ca. 320 x 190 cm, Genua, Chiesa di S. Giuliano.	
245. *Kommunion der Heiligen Gertrud*	Ca. 1670, Öl auf Leinwand, ca. 320 x 190 cm, Genua, Chiesa di S. Giuliano.	
246. *Ekstase des Heiligen Franziskus*	Ca. zwischen 1670 und 1680, Öl auf Leinwand, 250 x 160 cm, Genua, Monastero S. Chiara, Chiesa di Santa Chiara.	
247. *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*	Ca. 1672, Öl auf Leinwand, Diano Castello, Klosterkirche des Franziskanerkonvents.	Abb. 569-571
248. *Heiliger Benedikt im Akt der Besänftigung König Totilas* (zerstört)	1672, Fresko, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria.	

249. *Martyrium des Heiligen Benignus von Dijon*	1672, Signiert und datiert „CBC“, „1672“, Öl auf Leinwand, 350 x 273 cm, Genua, San Teodoro, Provenienz: Genua, ehemalige Klosterkirche San Benigno.	Abb. 572
250. *Allegorie des Glaubens*	1675, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.	Abb. 573-576
251. *Glorie des Heiligen Klemens* (zerstört)	Ca. zwischen 1675 und 1680, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.	
252. *Das Martyrium des Heiligen Klemens*	Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 340 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.	Abb. 577-578
253. *Martyrium des Heiligen Klemens*	Ca. zwischen 1675 und 1680, Bozzetto für das Ölgemälde Martyrium des Heiligen Klemens in der Santissima Annunziata in Genua, Öl auf Leinwand, 97 x 60 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker, Inv. LK0971, Wannenes Art Auctions, Nr. 68, Genua, 23.02.2010, Versteigerungsnummer 80.	
254. *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Helm gemartert*	Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 340 x 205 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.	Abb. 579
255. *Der Heilige Klemens wird mit Eisenhaken gepeinigt*	Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 331,5 x 201cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.	Abb. 580
256. *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*; *Muttergottes mit Johannes d. Täufer und der Heiligen Rosa von Lima*; *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*; *glorifizierende, musizierende und liturgische Geräte und Märtyrer-Symbole präsentierende Engel*	Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.	Abb. 581-594
257. *Engel beten das flammende Herz an*	Um 1675, Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, Wannenes, Genua, 29. November 2018, Versteigerungsnummer 593.	Abb. 595
258. *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*	Um 1675, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des Seitenschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 97 cm, private Sammlung, Provenienz:	Abb. 596

	Finarte Rom, 4. Dezember 2001, Auktionsnummer 1159, Versteigerungsnummer 246.	
259. *Kommunion der Heiligen Gertrud von Helfta*	Um 1675, Öl auf Leinwand, 300 x 190, Genua, Albergo dei Poveri, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria.	Abb. 597
260. *Ekstase der Heiligen Katharina von Siena*; *Katharina von Siena überreicht einem Armen das Kruzifix*; *Die Vision der Heiligen Katharina von Siena*	Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Cappella Centurione.	Abb. 598-600
261. *Gottvater, Die Vier Evangelisten, Putti mit Arma Christi*	Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.	Abb. 601-607
262. *Die Glorreichen Geheimnisse*; *Der Heilige Dominikus*; *Die Heilige Katharina von Siena*	Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.	Abb. 608-615
263. *Die sterbende Klara im Kreise Papst Innozenz' IV., der Madonna und den Heiligen Jungfrauen; Franziskus von Assisi*; *Antonius von Padua*; *Bonaventura*; *Ludwig von Toulouse*; *Die Heilige Klara wäscht den Nonnen ihres Ordens die Füße*; *Die Heilige Klara segnet das Brot*; *Klara von Assisi*; *Joseph von Nazareth*; *Nikolaus von Myra*; *Agnes von Assisi*; *Putti mit Arma Christi*; *Päpstliche Insignien*	Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.	Abb. 616-628
264. *Gottvater*	Ca. 1675, Öl auf Leiwand, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.	Abb. 629
265. *Ektase des Heiligen Franziskus von Assisi*	Ca. 1675, Öl auf Leiwand, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.	
266. *Segnender Gottvater*; *Die vier Tugenden*; *Der Heilige Geist mit Putten*; *Jesus und Veronika.*	Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara, Klausur.	
267. *Anbetung der Hirten*	Ca. 1675, Öl auf Leinwand, 61 x 124, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, Inv. 415.	Abb. 630-631

268. *Konstantins Kreuzesvision*; *Der Kaiser Heraklios trägt das Heilige Kreuz in Jerusalem auf seinen Schultern*; *Vier Kardinaltugenden*	Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Querschiff.	Abb. 632-633
269. *Die Glorie des Heiligen Franziskus*	Zwischen 1675 und 1682, Fresko, Genua, Chiesa dei SS. Nazario, Celso e Francesco.	Abb. 634
270. *Der selige Pius V. mit Kardinälen*; *Die Heilige Rosa*; *Die drei Jünglinge im Feuerofen*	1676, Fresken, Bosco Marengo, Santa Croce.	
271. *Leben des Heiligen Dominikus*	1676, Fresken, Bosco Marengo, Santa Croce, Kreuzgang.	
272. *Glorie des Heiligen Bartholomäus*	Ca. zwischen 1676 und den frühen achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, Fresko, 500 x 350 cm, Genua, San Bartolomeo dell'Olivella.	Abb. 635
273. *Der Heilige Bartholomäus gibt den Befehl zur Zerstörung eines Götzen; Der Heilige Bartholomäus heilt eine Besessene*	Ca. zwischen 1676 und den frühen achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, Fresken, Genua, San Bartolomeo dell'Olivella.	
274. *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*	Um 1678, Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Hauptaltar, zuvor: Cappella di S. Bernardino, Seitenaltar.	Abb. 636-639
275. *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*	Um 1678, Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Chiara, zuvor: Cappella di S. Diego.	Abb. 640-643
276. *Der Tod Josephs*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 254 x 185 cm, Mele (Genua), Chiesa di Sant'Antonio Abate.	Abb. 644
277. *Das Emmausmahl*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.	Abb. 645-651
278. *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.	Abb. 652-660
279. *Vision des Papstes Johannes XXII.*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".	Abb. 661-668
280. *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.	Abb. 669-676

281. *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.	Abb. 677-683
282. *Beschneidung Christi*	Ca. 1678, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.	Abb. 685-688
283. *Die Kompanie der Schurken*	Ca. 1679, Öl auf Leinwand, private Sammlung.	Abb. 689
284. *Anbetung der Hirten*	Ca. 1679, Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.	Abb. 690-693
285. Fresken zum Leben des Heiligen Augustinus, darunter*: Heiliger Augustinus am Meeresufer*; *Figuren der Evangelisten und Engel* (zerstört)	Ca. 1680, Fresken, ehemals Genua, Chiesa di San Sebastiano, Chor.	
286. *Opferung Isaaks*; *Kreuztragung* (zerstört)	Ca. 1680, Fresken, ehemals Genua, Chiesa di San Sebastiano, Presbyterium.	
287. *Allegorien der Tugenden*: *Fortezza*, *Temperanza* und *Giustizia* (zerstört)	Ca. 1680, Fresken, zerstört, ehemals Genua, Chiesa di San Sebastiano, Narthex.	
288. *Engelsfiguren*; *Gottvater* (zerstört)	Ca. 1680, Fresken, zerstört, ehemals Genua, Chiesa di San Sebastiano, Atrium.	
289. *Mannalese*	Ca. 1680, Fresko auf Leinwand gespannt, 450 x 350 cm, Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3181, Provenienz: Genua, S. Sebastiano, Chor.	Abb. 694
290. *Mannalese* (verschollen)	Ca. 1680, Bozzetto für das Gleichnamige Fresko in San Sebastiano (heute Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3181), Öl auf Leinwand, einst: Genua, Palazzo Peloso, Supraporte.	
291. *Anbetung der Hirten*	Ca. 1680, Öl auf Leinwand, 133 x 124 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv. 223.	Abb. 695
292. Giovanni Battista Carlone?, *Kreuzigung mit den Heiligen Maria Magdalena und Maurus von Subiaco*	Ca. 1680, Öl auf Leinwand, Laigueglia, San Matteo e l'angelo, Provenienz: Genua, Santa Caterina di Luccoli.	Abb. 696
293. Giovanni Battista Carlone Schule, *Franziskaner- Stammbaum*	Ca. 1680-1682, Fresko, Gavi, Convento della Madonna di Valle.	Abb. 697

294. Giovanni Battista Carlone und Schule, *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*; *Mannalese*; *Rahels List*; *Das Urteil Salomos*; *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*; *Abigail vor David*; *Apollo auf dem Sonnenwagen* (*Helios*); *Eos* (*Aurora*); *Selene* (*Luna*)	Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.	Abb. 698-706
295. *Passion Christi* (zerstört)	Fresko, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria.	
296. *Die Predigt Johannes des Täufers*; *Heiliger Benedikt in Begleitung der Heiligen Katharina und Ursula und der Benediktinermönche* (verschollen)	Öl auf Leinwand, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria.	
297. *Evangelist*	Zeichnung, Bleistift, Rötelstift, aquarelliert, 285 x 400 mm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 6532 S.	
298. *Martyrium des Heiligen Thomas* (verschollen)	Genua, ehemaliges Oratorio di S. Tommaso di Pré.	
299. *Verkündigung* (zerstört)	Öl auf Leinwand, ehemals Genua, Chiesa di S. Domenico, Cappella della Madonna del Rosario.	
300. *Putti* (verschollen)	Öl auf Leinwand, einst Genua, Chiesa di S. Maria del Rimedio, Sakristei.	
301. *Passion Christi*	Fresken, Genua, Santo Spirito, Cappella della Passione.	
302. *Der Heilige Augustinus*	Fresko, Genua, Santa Maria Assunta.	
303. *Der Heilige Joseph* (verschollen)	Öl auf Leinwand, einst Genua, Sammlung Antonio Elenas.	
304. *Geburt Christi*/ *Anbetung der Hirten* (verschollen)	Ölgemälde, einst im Palazzo Leon Lamba Doria in Genua.	
305. *Salome erhält den Kopf des Täufers*	Öl auf Leinwand, Casale, Istituto San Vincenzo, Provenienz: Casale, Kathedrale.	
306. *Mysterien des Rosenkranzes*	Fresken, Piovera, Pfarrkirche, Cappella del Rosario.	
307. *Christus als Erretter der Stadt Genua*	Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.	
308. *Allegorie der Familie Grimaldi*	Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.	

309. *Bethlehemitischer Kindermord*	Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.	
310. *Schutzengel*	Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.	
311. *Heilige Jungfrau mit den Heiligen Simon Stock, Joseph und Antonius von Padua*	Öl auf Leinwand, Lerici, Pfarrkirche San Terenzo al Mare.	
312. *Der Heilige Simon Stock erhält das Habit der Karmelitaner*	Öl auf Leinwand, 230 x 170 cm, Lerici, Chiesa della Natività di Maria Vergine.	
313. *Verkündigung*	Öl auf Leinwand, Rapallo, San Michele di Pagana.	
314. *Heimsuchung (Visitazione)*	Öl auf Leinwand, Rapallo, Santuario della Madonna di Montallegro.	
315. *Hagar in der Wüste*	Öl auf Leinwand, 140 x 176 cm, Sestri Levante, Galleria Rizzi.	
316. *Die Opferung Isaaks*	Öl auf Leinwand, 140 x 176 cm, Sestri Levante, Galleria Rizzi.	
317. *Die Heilige Jungfrau erscheint dem Heiligen Nikolaus von Tolentino*	Öl auf Leinwand, 265 x 169 cm, Genua, Albergo dei Poveri, Chiesa Donne, Provenienz: Genua, Santa Maria della Visitazione.	
318. *Der Heilige Salvator von Horta*	Öl auf Leinwand, Sturla (Genua), Augustinerinnen-Kloster, Chiesa di S. Chiara e S. Sebastiano.	
319. *Die Namensgebung von Johannes dem Täufer*	Öl auf Leinwand, Sturla (Genua), Augustinerinnen-Kloster, Chiesa di S. Chiara e S. Sebastiano.	
320. *Gott Vater und Christus*	Öl auf Leinwand, Sturla (Genua), Augustinerinnen-Kloster, Chiesa di S. Chiara e S. Sebastiano.	
321. *Heilige Dreifaltigkeit mit Maria, Joseph und Maria Magdalena*	Öl auf Leinwand, Portomaurizio, Chiesa dei Cappuccini.	
322. *Heiliger Franz Xaver*	Öl auf Leinwand, Moneglia, Chiesa di S. Giorgio.	
323. *Die zwölf Apostel*	Zyklus von Ölgemälden, Sestri Levante, San Pietro.	
324. *Kreuztragung*	Öl auf Leinwand, ca. 290 x 200 cm, Recco, Oratorio di S. Michele, Santuario del SS.mo Crocifisso.	
325. *Dornenkrönung*	Öl auf Leinwand, ca. 290 x 200 cm, Recco, Oratorio di S. Michele, Santuario del SS.mo Crocifisso.	
326. *Geburt Mariens mit den Heiligen Dominikus und Petrus*	Öl auf Leinwand, Monterosso al Mare, Chiesa della Sacra Famiglia.	
327. *Teller haltender Junge*	Zeichnung, Genua, rote und schwarze Kreide, Weißhöhungen, 155 x 200	

	mm, Accademia Ligustica di Belle Arti.	
328. *Vertreibung aus dem Tempel*	Zeichnung, Bleistift und braune Tinte über roter Kreide, signiert, 274 x 429 mm Birmingham, City Museum and Art Gallery.	
329. *Studien*	Aquarellzeichnung, signiert, 24 x 41 cm, Ripley Auctions, Indianapolis, 30.03.2019, Auktionsnummer 205, Provenienz: Ruben Eshkanian.	
330. *Betende Figur*	Aquarellierte Zeichnung, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7237.	
331. *Taufe Christi*	Öl auf Leinwand, 150 x 100 cm, Miasono (Piemont), Chiesa di S. Gottardo.	
332. *Mariä Himmelfahrt*	Öl auf Leinwand, 304 x 191 cm, Prà (Genua), Oratorio di Nostra Signora Assunta.	
333. *Gottvater und Christus*	Öl auf Leinwand, 183 x 147 cm (gemischtlinig), Genua, Monastero di Santa Chiara, Saal im ersten Stock.	
334. *Der Heilige Augustinus, die Heiligen Katharina und Ursula und die Augustinerinnen* (verschollen)	Öl auf Leinwand, ehemals Genua, Chiesa di Santa Maria Maddalena e SS. Incarnazione.	
335. *Heiliger Joseph mit dem Jesusknaben*	Genua, Chiesa di S. Maria d'Oregina.	
336. *Heilige Muttergottes mit dem Christuskind und dem Heiligen Antonius von Padua* (zerstört)	Fresko, Genua, ehemalige Kirche, S. Maria degli Angeli.	
337. Giovanni Battista Carlone?, *Triumph Davids*	Fresko, Genua, Palazzo Angelo Giovanni Spinola.	
338. Giovanni Battista Carlone?, *Triumph Davids*	Zeichnung zum gleichnamigen Fresko des Palazzo Angelo Giovanni Spinola in Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Sotheby's, 16.01.1986, Versteigerungsnummer 71.	
339. *Kreuzigung*; *Jakobus als Maurentöter* (verschollen)	Öl auf Leinwand, einst: Genua, Sammlung Agostino Adornos.	
340. Carlone Schule, *Die Fürbitte Mariens und Josephs bei der Heiligen Trinität um die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer*	Öl auf Leinwand, 200 x 180cm, Carpiata D'orba, Chiesa di San Pietro.	Abb. 684
341. *Zwölf Apostel*	Ölgemälde, je ca. 99,2 x 74,4 cm, einst	

(verschollen)	Genua, Sammlung Bernardino Gallos (quondam Thomae).	
342. *Rahels List*; *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs* (zerstört)	Fresken, Genua, ehemaliger Palazzo Doria in Fassolo (Genua).	
343. Giovanni und Giovanni Battista Carlone?, *Gottvater umringt von Engeln*	Fresken, Genua, Palazzo Centurione (Piazza Fossatello), Kapelle.	Abb. 722
344. Giovanni Battista Carlone ?, *Urteil Salomos*	Öl auf Leinwand, 129 x 165 cm, Finarte Mailand, *asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, 17. Mai 1979, Versteigerungsnummer 86.	Abb. 727
345. *Familie Jakobs* (verschollen)	Öl auf Leinwand, einst Genua, Palazzo Peloso, Supraporte.	
346. Giovanni Battista Carlone?/Giovanni Andrea De Ferrari?, *David mit dem Haupt Goliaths*	Öl auf Leinwand, 178,8 x 107,9, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 21. Juli 1972, Versteigerungsnummer 30, (als Giovanni Andrea De Ferrari).	Abb. 725
347. *David mit dem Haupt Goliaths*	Öl auf Leinwand, Fondazione Zeri, Inv. 60284.	Abb. 726
348. *Mythologische Gottheiten*; *Chariatiden* (zerstört)	Außenfresken, ehemals Genua, Palazzo Nascio, Fassade.	
349. *Madonna Assunta*	Öl auf Leinwand, 260 x 130cm, Genua (Prà), Chiesa di Santa Maria Assunta.	
350. *Rosenkranz-madonna mit den Heiligen Katharina von Siena, Dominikus, Pius V. und Heiligen*	Öl auf Leinwand, 570 x 200 cm ?, Struppa (Genua), Chiesa di San Giovanni Battista in Aggio.	
351. *Madonna del Soccorso*	Öl auf Leinwand, 83 x 57 cm, Genua, San Marco.	
352. *Veronika reicht Christus das Schweißtuch* (verschollen)	Öl auf Leinwand, 1846 Genua, Palazzo Alessandro Spinola.	
353. *Allegorie des Friedens* (verschollen)	Öl auf Leinwand, 1846 Genua, Palazzo Alessandro Spinola.	
354. *Der Heilige Ursicinus zwischen Maria Magdalena und Apollonia von Alexandrien*	Öl auf Leinwand, 226 x 125 cm, Sant'Olcese, Chiesa di Sant'Olcese.	
355. Giovanni Battista Carlone?, *Jesus heilt den Knecht des Zenturion*	Öl auf Leinwand/Holztafel, 49 x 63 cm, Sotheby's, London, 06.07.2004, Versteigerungsnummer 515.	
356. Giovanni Battista Carlone?, *Madonna mit Christuskind*	Öl auf Leinwand, 100 x 74,5 cm, private Sammlung; Provenienz: Finarte Mailand, 13. Mai 1993, Auktionsnummer 858,	

	Versteigerungsnummer 123.	
357. Giovanni Battista Carlone?, *Skizze für eine Lünette*	Zeichnung mit Bleistift, brauner Tinte, blau aquarelliert, 150 x 220 mm, Provenienz: Finarte Mailand, 25. Oktober 1988, Auktionsnummer 656, Versteigerungsnummer 34; Sammlung Carlo Prayer.	
358. Giovanni Battista Carlone?, *Joseph deutet die Träume der Mithäftlinge*	Öl auf Leinwand, 121,9 x 142,2 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, Fine Old Masterpictures, 21. Mai 1976, Versteigerungsnummer 87.	
359. Giovanni Battista Carlone?, *Kreuzigung*	Öl auf Leinwand, Isola del Cantone, Pfarrkirche.	
360. Giovanni Battista Carlone?, *Die Heilige Klara von Assisi*	Öl auf Leinwand, 340 x 150 cm, San Quirico di Valpolcevera (Genua), Chiesa die Santi Quirico e Giulietta, Kopie der *Heiligen Klara* von Aurelio Lomi, Genua, Museo Diocesano, einst Genua, San Francesco di Castelletto.	
361. Giovanni Battista Carlone?, *Martyrium des Heiligen Stephanus*	Öl auf Leinwand, 180 x 155 cm, Genua, Abbazia di Santa Maria della Sanità.	
362. *Odysseus bei den Sirenen*; *Allegorie des Herbstes*; *Tabak tragender Sklave*; *Sklave mit Hund* (verschollen)	Öl auf Leinwand, einst: Genua, Inventar der Brüder Gerolamo (1546-1627) und Gio. Agostino (1582-1621) Balbi.	
363. *Beweinung Christi*	Öl auf Leinwand, 87 x 74 cm, Wannenes Art Auctions, Genua, 23.02.2010, Versteigerungsnummer 105.	
364. *Vertreibung aus dem Tempel*	Öl auf Leinwand, 91x98 cm, Cambi, Genua, 29.10.2014, Versteigerungsnummer 163.	
365. *Vertreibung aus dem Tempel*	Öl auf Leinwand, Genua, Museo Diocesano, Provenienz: Genua, Seminario Arcivescovile.	
366. *Religiöses Sujet*	Großformatig, vgl. Alizeri 1847, Bd. 2.1, S. 570: In der Sammlung des Marchese Nicolò Mari im großen Saal seines Palasts an der Piazza Campetto.	
367. *Religiöses Sujet*	Öl auf Holz, 46 x 32cm, Boetto, Genua, 22.02.2010, Versteigerungsnummer 84.	
368. *Heiliger Thomas* und *Heiliger Andreas*	Öl auf Leinwand, 95 x 72,5 cm, Finarte, Venedig, 12.12.2009, Versteigerungsnummer 348.	
369. *Jesus unter den Schriftgelehrten*	Öl auf Leinwand, 71 x 66 cm, Cambi, Genua, 24.02.2009,	

	Versteigerungsnummer 322.	
370. *Jesus unter den Schriftgelehrten*	Öl auf Leinwand, 129 x 153 cm, private Sammlung, erwähnt in: Gavazza, Ezia in: Rossini 2005, S. 111, Fußnote 41.	
371. *Opferung der Iphigenie*	Öl auf Leinwand, 115 x 166,5 cm, Sotheby's, London, 06.07.2006, Versteigerungsnummer 239.	
372. *Mars, Jupiter, Merkur* und *Zeit*	Öl auf Leinwand, je 50 x 37cm, Wannenes Art Auctions, Genua, 26.11.2001, Versteigerungsnummer 279.	
373. *Heimkehr eines Generals*	Zeichnung, Bleistift und Tinte auf Papier, Gouche, 17 x 20 cm, Brauner wash über schwarzer kreide, private Sammlung, Provenienz: Millon & Associés, Douot Richelieu, Paris, 30.11.2011, Versteigerungsnummer 30 Davor tajan old master drawings, 12.04.1999.	
374. Giovanni Battista Carlone?, *Rebekka und Elieser am Brunnen*	Bleistift und braune Tinte, Gouache?, 21,1 x 16,5 cm, Galerie Bassenge, Berlin, Grunewald, 02.12.1994, Versteigerungsnummer/Los 5111.	
375. *Heiliger Paulus*	Öl auf Leinwand, 86 x 74,5 cm, private Sammlung.	
376. *Jungfrau mit Christuskind und musizierenden Engeln*	Öl auf Leinwand, 80,5 x 62,5 cm, private Sammlung.	
377. *Salome erhält den Mantel des Täufers*	Museo di Casale Monferato, Alessandria, Piemont, Palazzo Cavalli d'Olivola, Via Luigi Canina.	

Bibliographie

Abkürzungen

AASS:	Acta Sanctorum
CEI:	Circolare Enti Ecclesiastici
Inv:	Inventarnummer
LCI:	Lexikon der Christlichen Kunst
PL:	Patrologia Latina
Sp:	Spalte

Literatur und Quellenverzeichnis

1. Schriftstücke und Primärliteratur

AASS, Junii, Bd. II, Antwerpen 1742.
Agostini, Leonardo, *Le gemme antiche figurate*, Rom 1686.
Alberto, Gio. Andrea, S.J., *Il Sole Ligure nella casa Lercara…*, Genua 1643.
Alizeri, Federico, *Guida artistica per la città di Genova*, III. Bde., Genua 1846-1847.
Alizeri, Federico, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genua 1875.
Alizeri, Federico, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Bd. IV, Genua 1877.
Annali Della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di San Siro, nella Città di Genova, descritti Dall'Anno della sua Fondazione 1572, sino all'anno 1651: Dal Padre Don Andrea Sottani Genovese, e continuati sino al corrente Anno 1741 Dal Padre Don Innocenzio Raffaello Savonarola Padovano Ambidue della Medesima Congregazione: Trascritti dal R. Sacerdode Don Tommaso Lupi, del Borgo delle Spezie, Capellano della Chiesa di San Giovanni Battista in San Pier D'Arena, sl., Genua, Archivio di San Siro, zitiert nach: Boggero Franco, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella chiesa genovese di San Siro: committenze, piano e tempi di lavoro*, in: "Studi di storia delle arti" (1978/79).
Archivio Storico di Genova, Notar Giovanni Luca Rossi, Aktenbündel 5, 1653-57, 5. Januar 1655, zitiert nach: Gavazza, Ezia, *La grande decorazione a Genova*, Bd. I, Genua 1974.
Aresi, Paolo, *Arte di predicar bene, nella qual, oltre a'precetti de' retori a questo proposito applicati, si danno nuove regole per esser'ordinantamente una predica per arricchirla di concetti, per ispiegarla conuenevolmente, e per recitarla con decoro…*, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni, Venedig 1611.

Assarino, Luca, *I giuochi di Fortuna, o sia gli avvenimenti di Astiage, e di Mandane Principi della Siria*, II Bde., Venedig 1655-1656.

Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rom 1642 (Edition Borea, Turin 1976), zitiert nach: Mulazzani, Germano, *Rubens e Genova*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997.

Bolland, Johannes et.al. (Hrsg.), *Imago primi saeculi Societas Jesu*, Antwerpen 1640.

Borromeo, Federico, *Della pittura sacra* (Edition Barbara Agosti; zuerst 1624), Pisa 1994.

Bossio, Francesco, *Decreta generalia ad exequendae Visitationis Genuensis usum…*, Mailand 1584.

Bougerel, Joseph, *Mémoires pour servier à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, Paris 1752.

Bulwer, John, *Chirologia. Or the natural Language of the Hand*, London 1644-48 (Nachdruck d. Ausg. London, Whitefish (MT) 2004).

Calcagnino, Agostino, *Dell'immagine Edessena*, Genua 1639.

Carlo Giuseppe Ratti: Storia de' pittori scultri et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manosritto del 1762, hrsg. v. Maurizia Migliorini, Genua 1997.

Casoni, Filippo, *Vita del Marchese Ambrogio Spinola: L'Espugnator delle Piazze*, Genua1691.

Croce, Giacomo, *Ragionamento fatto nel giorno anniversario dell'unione della Serenissima Repubbl. di Genova nella chiesa cathedrale di S. Lorenzo avanti il sereniss. duce Agostino Doria …*, Genua 1601.

Daniele a Virgine Maria, *Speculum Carmelitanum, sive historia Eliani ordinis fratrum beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo…*, Antwerpen 1680.

De Rampelogis, F. Antonii, *Figure bibliae*, Lugduni 1554, zitiert nach: Gavazza, Ezia, *La grande decorazione a Genova*, Bd. I, Genua 1974.

De Tamayo Salazar, Juan, *Anamnesis sive Commemorationis sanctorum hispanorum, ad ordinem, et methodum Martyrologii Romani, Quo utitur Ecclesia Catholica*, Bd. III, Lyon 1655.

Ferrari, Epifanio, *La Liguria trionfante delle principali nazioni del mondo*, Genua 1643.

Ferrari, Filippo, *Catalogus sanctorum Italiae in Menses duodecim distributus*, Mailand 1613.

Gallucci, Angelo/Cellesi, Iacopo, *Historia della guerra di Fiandra dall'anno 1593…*, Bd. II, Rom 1673.

Genua, Archivio di Stato di Genova, Notar Giovanni Tommaso Salineri, Schriftrolle 5, 1. April 1554, zitiert nach: Boggero Franco, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella chiesa genovese di San Siro: committenze, piano e tempi di lavoro*, in: "Studi di storia delle arti" (1978/79), S. 149-159.

Gianelli Castiglione, Antonio, *Ode epitalamica/ di Antonio Gianello Castiglione per le nozze de gl'illustrissimi signori Gio. Francesco Spinola e Lavinia Lomellina…,* Genua 1655.

Giglio, Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi dei pittori circa l'istorie* (1564), in*: Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. II, Bari 1961, S. 1-116.

Giustiniani, Pompeo, *Delle guerre di Fiandra,* Antwerpen 1609.

Grimaldi, Mariano, *Santuario dell'alma città di Genova, Dove si contengono le vite de' Santi protettori, e cittadini di essa*, Genua 1613.

Guano, Pietro Francesco et al., *Il Prencipe Jacopo Lomellino*, Genua 1626.

Homer, *Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Hamburg 1781.

Kirchenbuch der Compagnia del SS. Sacramento di Chiavari, vom 20. Juni 1644, zitiert nach: Bulgarelli, F./ Algeri, G., Karteikarte des italienischen Kultusministeriums 07/ 00015394, Rotondi Terminiello, Giovanna/ Cataldi Gallo, Marzia, 1979.

Lanario Aragón, Francisco, *Le guerre di Fiandra*, Antwerpen 1615.

Lanzi, Luigi Antonio, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 1795-1796 (Edition Capucci, Florenz 1968-74).

Lanzi, Luigi Antonio, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, Bd. V, Florenz 1822 (zuerst 1792).

Lanzi, Luigi Antonio/ Wagner, Adolph (Hrsg.), *Geschichte der Malerei in Italien: Vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achzehnten Jahrhunderts*, aus dem Italienischen übersetzt u. mit Anm. v. Johann Gottlob v. Quandt, Bd. III, Leipzig 1833.

Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Mailand 1584.

Marchese, Francesco, *La vita di S. Pietro d'Alcantara*, Venedig 1690, zitiert nach: Repetto, Simone, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603- Parodi ligure (AL) 1683/1684): Estasi di San Pietro d'Alcantara*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 233.

Monteverdi, Claudio, *Scherzi musicali cioè arie, et madrigali in stil recivativo*, Venedig 1632.

Nadal, J. (Natalis, H.), *Evangelicae Historiae Imagines/ Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in missae Sacrificio recitantur in ordinem Temporis vitae Christi digestae*, Antwerpen 1593.

Nork, Friedrich, [d.i. Joseph Ferdinand Friedrich Korn], *Biblische Mythologie des Alten und Neuen Testaments*, Bd. I, Stuttgart 1842.

Notar Celesia Giuseppe, Schriftrolle 17, 11. März 1665, zitiert nach: Belloni, Venanzio, *Scritti e cose di arte genovese*, Genua 1988.

Opere varie composte dal glorioso S. Andrea Avellino Chierico regolare divisi in cinque tomi e date alla luce dai P.P. Chierici regolari di San Paolo Maggiore di Napoli, Bd. II, *Esposizione sopra i Otto Beatitudini*, Neapel 1733, zitiert nach: Gavazza, Ezia, *Lo Spazio Dipinto. Il grande affresco genovese del Seicento*, Genua 1989.

Opus Catharinianum, Genua 1551.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.

Pareto, Lorenzo et.al., *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Bd. III, Genua 1846.

Parodi, A.F., *Cenni storici sulle congregazioni di S. Giacomo il maggiore e sulla vita del titolare coll'aggiunta dei capitili che governano queste itruzioni*, Genua 1887.

Patrologia Latina, ed. J.-P. Migne, 217 Bde. und IV Reg Bde., Paris 1878-1890.

Pietro Battista Borgo, *De Dominio Serenissimae Genuensis Republicae in mari Ligustico*, Genua 1641.

Priorato, Galeazzo Gualdo, *Historia di Ferdinando Terzo Imperatore*, Wien 1672.

Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura scultura e architettura*, Genua 1766.

Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura scultura e architettura*, Genua 1780.

Riccardi, Riccardo Benedetto et al., *Orazione nell'Incoronazione del Sereniss. Gerolamo Assereto duce della Republica di Genova/ or fatta e recitata dal mag. Sig.*

Riccardo Benedetto Riccardi, Genua 1607.

Ridolfi, Carlo, *Vita di Giacopo Robusti. Detto Il Tintoretto*, Venedig 1642.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, Rom 1603.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, Venedig 1645.

Scaramuccia, Luigi Pellegrini, *Le Finezze de Pennelli Italiani (…)*, Pavia 1674.

Scotto, Pellegrino, *Translationi del Santissimo Volto del Salvatore*, Pavia 1627.

Soprani, Raffaele, Le *vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono, con alcuni ritratti degli stessi*, Genua 1674.

Soprani, Raffaele/Ratti, Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, II Bde., Genua 1768-1769.

Spinola, Fabio Ambrogio, *Vita della venerabile serva di Dio madre Maria Vittoria, fondatrice dell'ordine dell'Annontiata*, Genua 1649.

Squarciafico, Francesco Maria, *Oratione fatta nella chiesa cattedrale di S. Lorenzo nel giorno dell'unione alla presenza del sereniss. duce Gio. Francesco Brignole, e de serenissimi collegii l'anno 1635 dal padre Francesco Maria da Genoua capuccino*, Genua 1635.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con gli argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello*, Genua 1604.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Con le annotationi di Scipion Gentili, e di Giulio Guastauini, et li argomenti di Oratio Ariosti*, Genua 1617.

Valerii Maximi Moralium Exemplorum libri novem, summa diligentia castigati, ac fidelissimi eruditissimorum virorum Oliverij. f. Arziganensis, Iodocique Badij Ascensij commentarijs enarrati, Quibus addita sunt quatuor et virginti exempla, nuper Aldi Manutij industria inventa, eiusdem Ascensij commentarijs exornata, Bd. V, Venedig 1558.

Van Loon, Gerard, *Histoire métallique des XVII Provinces des Pays-Bas*, Bd. II, La Haye 1732.

Van Meteren, Emanuel, *Niderlendischer Historien*…, Bd. II, Antwerpen 1609.

Vasi, Giuseppe, *Delle magnificenze di Roma antica e morderna*, IX, Rom 1759.

Veneroso, Giovanni Bernardo, *Il Genio Ligure risvegliato*, Genua 1650.

Vita di S. Gaetano Tiene. Patriarca de' Cherici Regolari. Descritta dal P. D. Gaetano M. Magenis Chierico Regolare Teatino. Compendiata e corretta dal P. D. Bonaventura Hartmann della stessa Religion Teatina. Dedidaca a Sua Eccellenza la N. D. Maria Catterina Badoer Contarini, Venedig 1776.

Zuccaro, Federico, *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, Bd. II, Turin 1607.

2. Sekundärliteratur

Acquisizioni e Restauri. 1992-2000, Ausst.Kat. hrsg. v. Elena Ragusa, Asti 2000.

ADMA, Katalog der Auktion vom 26.10.2001, Formigine 2001.

Agamben, Giorgio, *Pilato e Gesú*, Rom 2013.

Aiolfi, Renzo/Barbero, Bruno/Varaldo, Carlo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975.

Alfonso, Luigi, *Liguri illustri – I Carlone a Genova*, in: "La Berio" (1977), XVII, Nr. 1-2, S. 43-98.

Alfonso, Luigi, *Tomaso Orsolino e altri artisti di "Natione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genua 1985.

Algeri, Giuliana, *La Basilica della Madonna dell'Orto a Chiavari: da Santuario a Cattedrale*, Chiavari 2010.

Algeri, Giuliana, *Testimonianze d'arte nella diocesi di Chiavari. Opere restaurate 1982-1992*, Genua 1993.

Amalberti, Fausto/ Lercari, Andrea/ Santamaria, Roberto, *Genealogia degli Spinola, duchi di San Pietro*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 24-31.

Anstett-Janßen, Marga, Lexikonartikel *Maria Magdalena*, in: LCI, Bd. 7, Darmstadt 2015, Sp. 516-541.

Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296242 (CEI 57L00230a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296245 (CEI 57L0025a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Arisi Rota, Anna Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296327 (CEI

57L0039a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Arslan, Edoardo (Hrsg.), *Arte e artisti die laghi lombardi*, Bd. 2, Como 1964.

Ausenda, Raffaella/Bartolena, Simona, *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Mailand 1995.

Ausserhofer, Marta, *Genuesische Historienmalerei: Gioacchino Assereto und die Kreuzzüge*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", Nr. 41 (1997), S. 119-143.

Baccheschi, Edi et.al., *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, Genua 1988.

Barberis, A., Karteikarte des Ministeriums, Nr. 01/00037366, 1990, Spantigati, Carlenrica.

Barbero, Bruno, *Gio. Battista Carlone: Bacco, Ariadne e Venere*, Katalogbeitrag Nr. 44, in: Varaldo, Carlo/Aiolfi, Renzo/ Barbero, Bruno, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, S. 136.

Barbero, Bruno, *La pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1987.

Barbero, Bruno/Parodi, Giovanni Battista, *La quadreria del Seminario Vescovile di Savona*, (*Monumenti e tesori d'arte del Savonese*, Nr. 4), Savona 1979.

Barnes, Susan J., *La società genovese nei ritratti di Van Dyck*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 228-259.

Bartoletti, Massimo, *Gavi Ligure: Nell'oratorio dei Bianchi*, in: Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 185-187.

Bartoletti, Massimo, *Genova. Nella chiesa della SS. Annunziata del Vastato*, in: Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 169-173.

Bartoletti, Massimo, *Genova. Nella chiesa di S. Siro*, in: Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 180.

Bartoletti, Massimo, *Genova: Nel palazzo Ayrolo Negrone*, in: Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 177.

Bartoletti, Massimo, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Cervini, Fulvio/Spantigati, Carlenrica (Hrsg.), *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001, S. 112.

Bartoletti, Massimo, Katalogbeitrag Nr. 48, in: Cervini, Fulvio/Spantigati, Carlenrica (Hrsg.), *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001, S. 113.

Bartoletti, Massimo, *Pavia. Nella chiesa della Certosa*, in: Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 187.

Bartolini, Christina, *La chiesa e le sue immagini. L'iconografia della Santissima Annunziata del Vastato tra XV e XIX secolo*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 31.

Baudi di Vesme, Alessandro, *L'arte negli stati sabaudi (...)*, Turin et al. 1932.

Belloni, Venanzio, *Bellinzona: Affreschi in S.M. delle Grazie*, Genua 1975.

Belloni, Venanzio, *Caröggi, crêuse e montae. Documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genua 1975. (Belloni 1975b)

Belloni, Venanzio, *Chiesa della SS. Annunziata del Guastato*, Genua 1979.

Belloni, Venanzio, *In villa con G.B. Carlone*, in: „La Squilla", 5 (1983), S. 12-14.

Belloni, Venanzio, *L'Annunziata di Genova*, Genua 1965.

Belloni, Venanzio, *La grande scultura in marmo a Genova. Secoli XVII e XVIII*, Genua 1988.

Belloni, Venanzio, *Penne, pennelli e quadrerie – Cultura e pittura genovese del Seicento*, Genua 1973.

Belloni, Venanzio, *Pittura genovese del Seicento*, Bd. 1, *Dal Manierismo al Barocco*, Genua 1969.

Belloni, Venanzio, *Pittura genovese del Seicento*, Bd. 2, *Maestri e Discepoli*, Genua 1974.

Belloni, Venanzio, *Scritti e cose di arte genovese*, Genua 1988.

Belloni, Venanzio, *Un bozzetto di G. B. Carlone riscopre un affresco perduto*, in: "La Casana", Anno 24, Nr. 2 (1982), S. 38-41.

Benso, Roberto, *Gavi nella storia e nell'arte*, Ovada 2004.

Benso, Roberto, *Voltaggio nella storia dell'Oltregiogo genovese*, Genua 2001.

Bitossi, Carlo, *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, (*I Tempi della Storia. Genova e Liguria*; 8), Genua 1990.

Boccardo, Piero (Hrsg.), *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Ausst.-Kat. (Genua), Mailand et.al. 2004.

Boccardo, Piero et al. (Hrsg.), *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, Mailand 2002.

Boccardo, Piero, *Dipinti fiamminghi del secondo cinquecento a Genova: Il ruolo di una collezione Balbi*, in: Ders./ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 151-175.

Boccardo, Piero, *Gerolamo (1546-1627) e Gio. Agostino (1582-1621) Balbi*, in: Ders. (Hrsg.) *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Ausst.-Kat. (Genua), Mailand et.al. 2004, S.166-167.

Boccardo, Piero, *La Decorazione*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011 , S. 122.

Boccardo, Piero, *Le „rotte medierranee" del collezionismo genovese. Vicende della Caduta di San Paolo di Caravaggio, di un inedito Pietro Novelli, della Giuditta di Veronese e di altre opere delle quadrerie di Francesco M. Balbi e Giuseppe M. Durazzo*, in: „Bollettino dei Musei Civici Genovesi" (1991), Nr. 28/29/30, S. 99-117.

Boccardo, Piero, *Tre disegni inediti di Giulio Benso e il ruolo dell'Ansaldo e del Carlone nel presbiterio della Santissima Annunziata del Vastato a Genova*, in: Thiem, Gunther (Hrsg.), *L' arte del disegno*, München et al. 1997, 119-126.

Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997.

Boccardo, Piero/ Di Fabio, Clario, *Fiamminghi in Liguria. Una premessa*, in: Ibid. (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 8-13.

Boccardo, Piero/Boggero, Franco, *Palazzi storici del Banco di Roma. Genova De Ferrari*, Rom 1991.

Boccardo, Piero/Di Fabio, Clario (Hrsg.), *Genuja v Ėrmitaže : živopis' i risunok XVI - XVIII vekov iz sobranij Genui i Gosudarstvennogo Ėrmitaža ; katalog vystavki v Gosudarstvennom Ėrmitaže*, Sankt Petersburg, November 2002 – Januar 2003, Mailand 2002.

Boccardo, Piero/Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *La famiglia dei Balbi: fonti per una genealogia*, in: Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genua 1987, S. 41-46.

Boccardo, Piero/Magnani, Lauro, *La committenza*, in: Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genua 1987, S. 47-88.

Boccardo, Piero/Orlando, Anna, *Il palazzo e la collezione oggi*, in: Dies. (Hrsg.), *Il palazzo Pallavicino e le sue raccolte*, Turin u.a. 2009, S. 49-112.

Boccardo, Piero/Orlando, Anna, *Il Palazzo Pallavicino e le sue raccolte*, Turin u.a. 2009.

Boccardo, Piero/Orlando, Anna, *L'eco caravaggesca a Genova. La presenza di Caravaggio e dei suoi seguaci e i riflessi sulla pittura genovese*, in: Spezzaferro, Luigi et al. (Hrsg.) *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Ausst.-Kat., Mailand 2005, S. 102-115.

Boccardo, Piero/Santamaria, Roberto, *La raccolta di quadri degli Spinola di San Pietro: Vicende della formazione e della dispersione*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 287-288.

Boetto, Auktions-Kat., *Asta di mobili e oggetti di antiquariato provenienti da nobili famigli genovesi*, Genua 1985.

Boetto, Katalog der Auktion vom 22.09.2003, Genua 2003.

Boetto, Katalog der Auktion vom 24.05.2004, Genua 2004.

Boetto, Katalog der Auktion vom 27.02.2006, Genua 2006.

Boetto, Katalog der Auktion vom 22.02.2010, Genua 2010.

Boetto, Katalog der Auktion vom 29.11.2010, Genua 2010.

Boetto, Katalog der Auktion vom 05.12.2011, Genua 2011.

Boetto, Katalog der Auktion vom 16.12.2015, Genua 2015.

Boggero Franco, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella chiesa genovese di San Siro: committenze, piano e tempi di lavoro*, in: "Studi di storia delle arti" (1978/79), S. 149-159.

Boggero, Franco, *Chiesa di San Siro*, (*Guide di Genova*; Nr. 33), Genua 1977.

Boggero, Franco, *Chiese di San Giorgio e San Torpete*, (Guide Sagep, n.84), Genua 1979.

Boggero, Franco, *Gli argenti*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011.

Boggero, Franco/ Simonetti, Farida (Hrsg.), *Argenti Colombiani nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, Genua 1988.

Bollea, L.C., *La donazione Mossi di Morano alla Regia Accademia Albertina*, in: „Bollettino Storico Bibliografico Subalpino",III (1932), S. 293-325.

Bologna, Marco (Hrsg.), *L'archivio della famiglia Sauli*, Rom 2000.

Bona Castellotti, Marco, *La pittura lombarda del 600*, Mailand 1985.

Bonardi, Giovanni, *L'oratorio dei Bianchi di Gavi: il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi (Alessandria) 2012.

Bonzi, Mario, *Un bozzetto di Gio. Battista Carlone*, in: "Liguria" (1962), Nr. 4, S. 14.

Botto, Ida Maria (Hrsg.), *Museo di S. Agostino*, Genua s.a.

Bozzo Dufour, Colette et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, 2 Bde., 2. Aufl., Genua 1987.

Bozzo, Gianni et al., *Chiesa di S. Maria Immacolata e San Torpete a Genova. Vicende e restauri*, Genua 1998.

Bozzo, Gianni, *Affreschi: Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-Parodi Ligure (Al)1683/84).Miracoli della Madonna di Loreto*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 223.

Bozzo, Gianni, *Genova. Palazzo Spinola Gambaro. Banco di Chiavari e della Riviera Ligure*, Genua 2000.

Bozzo, Gianni, *La Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende, arte e restauri*, Genua 2004.

Bozzo, Gianni, *La decorazione pittorica delle navate*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 77-86.

Bozzo, Giovanni, *Il Camerino del Duca di Genova. Un affresco inedito di A. Mitelli e A.M. Colonna*, in: Leoncini, Luca (Hrsg.), *Palazzo Reale di Genova: Studi e Restauri 1993-1994*, (Relazioni di restauro e tutela; 3), Genua 1997, S. 103-110.

Bracco, Carla, *Palazzo Gavotti Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 2004.

Bresc-Bautier, Geneviève, *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694): un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Genua 1995.

Briano, Marco/Bruno, Mariangela/Righetti, Catia, *Guida a Palazzo Pitto già Centurione-Cambiaso. Nuova Sede del Gruppo Casasco & Nardi S.p.a.*, Genua 2008.

Brigati, Ilaria, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/298218 (CEI 59D0088a), 2010, Bartoletti, Massimo.

Bulgarelli, F./ Algeri, G., Karteikarte des Ministeriums 07/ 00015394, 1979, Rotondi Terminiello, Giovanna/ Cataldi Gallo, Marzia.

Büttner, Frank/ Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung*

von Bildinhalten, München 2006.

Cambi, Katalog der Auktion vom 26.02.2002, Genua 2002.

Cambi, Katalog der Auktion vom 28.02.2003, Genua 2003.

Cambi, Katalog der Auktion vom 24.02.2009, Genua 2009.

Cambi, Katalog der Auktion vom 29.10.2014, Genua 2014.

Cambi, Katalog der Auktion vom 03.05.2016, Genua 2016.

Campodonico, Pierangelo, *Dal Mediterraneo all'Atlantico: la marineria ligure nei mari del mondo*, Genua 1993.

Capurro, Rita, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/291401 (CEI 59_0003a), 1999, Cataldi Gallo, Marzia.

Capurro, Rita, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/295728 (CEI 5910042a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Castagna, Domenico/Masini, Mario Umberto/Grosso, Orlando, *Guida storico artistica*, Genua 1929.

Castelli, Elena, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Rotondi Terminiello, Giovanna, *Il patrimonio artistico di Banca Carige: dipinti e disegni*, Genua 2008, S. 90-91.

Castelnovi, Gian Vittorio, *I dipinti dell'oratorio di S. Giacomo della Marina a Genova*, (*Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie e opere d'Arte della Liguria*; 1), Genua 1953.

Castelnovi, Gian Vittorio, Kat.-Nr. 67, in: Baccheschi, Edi et.al., *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, Genua 1988, S. 94-95.

Castelnovi, Gian Vittorio, *La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in: Bruno, Gianfranco et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, Bd. 2, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genua 1971, S. 67-166.

Castelnovi, Gian Vittorio, *La prima metà del Seicento: Dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in: Bozzo Dufour, Colette et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, Bd. 2, *Dal Seicento al primo Novecento*, 2. Aufl., Genua 1987.

Castelnovi, Gian Vittorio, *Un quadro dell'Assereto ed uno di G.B. Carlone nel Seminario di Savona*, in: "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", nuova serie, Nr. 6 (1977), S. 145-148.

Cataldi Gallo, Marzia, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-1684). San Giacomo apre le porte di Coimbra al re Ferdinando*, Katalogbeitrag Nr. 4, in: Rotondi Terminiello, Giovanna (Hrsg.), *San Giacomo della Marina. Un oratorio di casaccia a*

Genova nel cammino verso Compostella, Genua 1996, S.62-63.

Cataldi Gallo, Marzia, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-1684). San Giacomo condotto al martirio risana un paralitico,* Katalogbeitrag Nr. 7, in: Rotondi Terminiello, Giovanna (Hrsg.), *San Giacomo della Marina. Un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, Genua 1996, S.83-84.

Cattaneo Mallone, Cesare/Franchini Guelfi, Fausta/Tacchella, Lorenzo, *La Chiesa di San Pancrazio e l'ordine di Malta in Genova*, Genua 1991.

Cavadini, Fernando, *Il museo della Valle Intelvi*, in: "Arte Lombarda", Nr. 2 (1966), S. 249-256.

Cavanna Ciappina, Maristella, *Doria, Ambrogio,* in: Ghisalberti, Alberto M., *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Bd. 41, Rom 1992.

Cavarocchi, Franco, *Artisti della Valle Intelvi e della Diocesi Comense attivi in Baviera alla luce di carte d'archivio del Ducato di Milano*, in: "Arte Lombarda", 10 (1965), S. 135-148.

Cavarocchi, Franco, *Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich*, in: "The Architectural Review", 164 (1978), S. 281-303.

Cavarocchi, Franco, *Sulle orme di artisti intelvesi: Giovanni Battista Carlone e il Duomo di Santo Stefano*, s.l. 1977.

Cavelli Traverso, Carla (Hrsg.), *Monache Domenicane a Genova*, Rom 2010.

Cavelli Traverso, Carla, *Da Provost a Massys*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII,* Mailand 1997, S. 82-109.

Cervini, Fulvio, *Una quadreria per un convento: scelte e temi privilegiati*, in: Ders./Spantigati, Carlenrica, *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001, S. 37-53.

Cervini, Fulvio/Spantigati, Carlenrica (Hrsg.), *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001.

Chevalier, Alain, *An unknown work by Pierre Puget: the Deydé funerary chapel in Montpellier Cathedral*, in: „Metropolitan Museum Journal", 29 (1994), S. 88-98.

Christie's, Katalog der Auktion vom 21.05.1976, London 1976.

Christie's, Katalog der Auktion vom 08.10.1976, London 1976.

Christie's, Katalog der Auktion vom 18.07.1980, London 1980.

Christie's, Katalog der Auktion vom 22.011.1983, Rom 1983.

Christie's, Katalog der Auktion vom 16.05.1985, Rom 1985.

Christie's, Katalog der Auktion vom 21-22 September 1987, Castello Galli della Loggia, Turin 1987.

Christie's, Katalog der Auktion vom 11.01.1994, *European works of art*, New York 1994.

Christie's, Katalog der Auktion vom 22.04.1994, *Important old master*, London 1994.

Christie's, Katalog der Auktion vom 08-09.12.1994, *Old master pictures*, London 1994.

Christie's, Katalog der Auktion vom 15.10.1998, *Old master paintings*, New York 1998.

Christie's, Katalog der Auktion vom 30.10.1998, *Old master pictures*, London 1998.

Christie's, Katalog der Auktion vom 25.05.1999, *Important old master*, New York 1999.

Christie's, Katalog der Auktion vom 31.01.2013, *Old master and early*, New York 2013.

Ciliento, Bruno (Hrsg.), *Rivarolo: S. Bartolomeo della Certosa*, (*Guide di Genova*; Nr. 60), Genua 1978.

Ciliento, Bruno (Hrsg.), Val Bisagno, (*Guide di Genova*; Nr. 68), Genua 1978.

Ciresola, Tiziana Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/290988 (CEI 5BX0004a), 2003, Pilleddu, Monica.

Ciresola, Tiziana, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/188146 (CEI 5AG2044a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Collezioni private bergamasche, (*Monumenta Bergomensia*, Nr. 55), Bergamo 1980.

Colmuto, Graziella, *Chiese barocche liguri a colonne binate*, in: "Quaderno / Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti", Genova, Universita degli Studi di Genova, 3 (1970), S. 97-184.

Colombo, Silvia A., *I Carloni di Scaria*, (*Artisti dei laghi*; 2), Lugano 1997.

Contini, Roberto (Hrsg.), *Pracht und Pathos. Meisterwerke der Barockmalerei aus dem Palazzo Bianco in Genua*, Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie 24.10.2003-25.01.2004, Mailand 2003.

Coppa, Simonetta, *L'attività milanese dei fratelli Carloni di Genova: le "Storie della Croce" nella Chiesa teatina di Sant'Antonio Abate*, in: *Accademia di San Carlo. Inaugurazione del terzo anno accademico*, Mailand 1981, S. 61-81.

Costa Calcagno, Paola, *Carlone Giovanni Battista*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Rom 1977.

Cova, Alberto, *Banchi e Monti pubblici a Milano nei secoli XVI e XVII, in: Banchi pubblici, banchi privati e monti di pietà nell'Europa preindustriale*, in: „Atti della Sociatà Ligure di Storia Patria", XXXI/1 (1991), S. 329-340.

D'Almeida, O., *De Mari Stefano*, in: Piastra, William (Hrsg.), *Dizionario biografico dei Liguri*, Bd. 5, Genua 1999, S. 316-319.

D'Italia, Serena, Katalogbeitrag *Giovanni Battista Carlone (Genova, 1603 circa-Parodi Ligure 1684 circa). Giuseppe e la moglie di Putifarre*, in: *Galleria Giamblanco. Dipinti antichi: Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Deborah und Salvatore Giamblanco, (Turin, 20. November-23. Dezember 2015), Turin 2015, S. 14-15.

Da Silva, J.-G., *Banque et Crédit en Italie au XVII^e siècle*, Bd. 1, Paris 1969, S. 32-37.

Dagnino, Anna, *„Per la fabbrica et ornamento della Cappella Reale." Storie di architettura e di arredo tra Medioevo ed età moderna*, in: *El siglo de los Genoveses*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo u. Clario di Fabio, unter Mitarbeit von Raffaella Besta, Mailand 1999, S. 271-277.

Dagnino, Anna, *Giovanni Battista Carlone*, in: *Genova nell'Età Barocca*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Ezia Gavazza/ Giovanna Rotondi Terminiello (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992, S. 116-124.

Dal Poggetto, Paolo, *Pietro Ricchi: 1606-1675*, (*Il vello d'oro*; Nr. 9), Rimini 1996.

Damiani Cabrini, Laura, *Maroggia: Chiesa parrochiale di S. Pietro*, in: Dies./Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997, S. 173-174.

Damiani Cabrini, Laura, *Seicento ritrovato: presenze pittoriche „italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*, Mailand 1996.

Damiani Cabrini, Laura/Bartoletti, Massimo, *I Carlone di Rovio*, (*Artisti dei laghi*; 3), Lugano 1997.

Damiano, Sonia, Katalogbeiträge 1-15, in: Galante Garrone, Giovanna/ Romano, Giovanni/ Spione, Gelsomina (Hrsg.), *La Carità svelata. Il patrimonio storico artistico della Confraternita e dell'Ospedale di Santa Croce in Cuneo*, Cuneo 2007.

De Bernardis, Lazzaro Maria, *Le parrocchie gentilizie di Genova*, in: *La Storia dei Genovesi: atti del Convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova*, Bd. 2, Genua 1982, S. 199-217.

De Marco, Barbara/ Martini, Paola, *Il Monastero di Corpus Christi o S. Silvestro di Pisa*, in: *Monache Domenicane a Genova*, hrsg. v. Carla Cavelli Traverso, Rom 2010,

S. 71-101.

De Marco, Barbera, *S. Sebastiano*, in: Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S. 125.

Delle Piane, Gian Marino, *Il palazzo Peloso già Doria a Genova*, in: "Liguria. Rassegna mensile dell'attività ligure", 33 (1966), 7/8, S. 17-22.

Dentone, Annalisa, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/297205 (CEI 58-0005a), 2005, Cataldi Gallo, Marzia.

Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften, aus dem Lat. übers. u. eingel. v. Johannes Evangelist Niederhuber, Bd. 3, Kempten/München 1914.

Descrizione della città di Genova da un Anonimo del 1818, hrsg. v. Ennio u. F. Poleggi, Genua 1969.

Di Fabio, Clario /Boccardo, Piero (Hrsg), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Turin 2004.

Di Fabio, Clario, *Dai van Deynen ai De Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 202-227.

Di Fabio, Clario, *Palazzo Bianco*, in: Ibid./Boccardo, Piero (Hrsg), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Turin 2004, S. 122.

Di Fabio, Clario/Boccardo, Piero (Hrsg), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Turin 2004.

Di Natale, Grazia, *Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete* in: Martini, Paola, *Chiese e Oratori di Genova*, Genua 2014, S. 76.

Di Natale, Grazia, *Il Carlone visto da Genova. Il Martirio di San Benigno: restauro per un progetto di valorizzazione*, in: Bonardi, Giovanni et al., *L'Oratorio dei bianchi di Gavi. Il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi 2012, S. 129-139.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329616 (CEI 5AT0038A), 2002, Cervini, Fulvio.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329617 (CEI 5AT0039A), 2002, Cervini, Fulvio.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/103498 (CEI 5A@0054a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/185570 (CEI

5A20018a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293006 (CEI 5860026a), 2003, Cataldi Gallo, Marzia.

Di Natale, Maria Grazia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293702 (CEI FBC0019a), 2006, Cataldi Gallo, Marzia.

Donati, Piero, *Domenico Fiasella*, Genua 1990.

Donato, Giovanni, *Una Sistina sulle Rive del Lemme. Il restauro del Giudizio Universale di Giovanni Battista Carlone*, in: Bonardi, Giovanni et al., *L'oratorio dei bianchi di Gavi. Il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi 2012, S. 95-127.

Drouot Richelieu-Beaussant-Lefèvre, Katalog der Auktion vom 09.06.2001, Paris 2001.

Drouot Richelieu-Beaussant-Lefèvre, Katalog der Auktion vom 30.11.2011, Paris 2011.

Drouot Richelieu-Beaussant-Lefèvre, Katalog der Auktion vom 28.03.2012, Paris 2012.

Ebert-Schifferer, Sybille, *Caravaggio: Sehen-staunen-glauben: Der Maler und sein Werk*, München 2012.

El Esplendor de Génova. Pintura del los siglos XVI al XVIII en la colección del Palazzo Bianco, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo, Bilbao 2003.

El siglo de los Genoveses, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo u. Clario di Fabio, unter Mitarbeit von Raffaella Besta, Mailand 1999.

Elbern, Victor H., *Die Rubensteppiche des Kölner Doms*, in: „Köllner Domblatt" (1955), S. 43-88.

Engl, Franz, *Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach*, in: "Ostbairische Grenzmarken", 11 (1969), S. 87-90.

Failla, Maria Beatrice et al., *Asti nel Seicento: artisti e committenti in una città di frontiera*, Genua 2014.

Farina, Viviana, Kat.-Beitrag Nr. 38 in: Marini, Paola/Rossi, Francesca (Hrsg.), *Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XVI al XX secolo*, Verona 2010.

Felloni, G., *Un système monétaire de marc dans les foires de change génoises, XVI^{e}-XVIII^{e} siècles, in: Etudes d'histoire monétaire*, hrsg. v. J. Day, Lille 1984, S. 249-260.

Ferla, F., Le parrocchiali di Parodi Ligure e Cadepiaggio, in: "URBS Silva et flumen", XIX, 2 (2006), S. 134-140.

Fernández Alonso, Justo, *Giacomo il Maggiore*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 6, Rom

1965, S. 375-377.

Ferrari, Oreste, *Bozzetti italiani: dal Manierismo al Barocco*, Neapel 1990.

Ferraris, Davide, *Il profeta Elia a Genova. Spunti di riflessione per un catalogo iconografico*, in: „Arte Cristiana“, Nr. 103 (2015), S. 297-313.

Feyerabend, Gabriele, Katalogbeitrag Nr.41, in: *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, mit einem Anhang *Genueser Zeichnungen in der Stiftung Kunsthaus Heylshof Worms*, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 81.

Finarte, Katalog der Auktion vom 29.11.1973, Mailand 1973.

Finarte, Katalog der Auktion vom 09-10.06.1976, Mailand 1976.

Finarte, Katalog der Auktion vom 17.05.1979, Mailand 1979.

Finarte, Katalog der Auktion vom 27-28.05.1980, Rom 1980.

Finarte, Katalog der Auktion vom 01.12.1981, Mailand 1981.

Finarte, Katalog der Auktion vom 27.11.1984, Mailand 1984.

Finarte, Katalog der Auktion vom 29.10.1986, Mailand 1986.

Finarte, Katalog der Auktion vom 25.10.1988, Mailand 1988.

Finarte, Katalog der Auktion vom 12.12.1988, Mailand 1988.

Finarte, Katalog der Auktion vom 04.12.2001, Rom 2001.

Finarte, Katalog der Auktion vom 29.05.2008, Rom 2008.

Finarte Semenzato, Katalog der Auktion vom 12.12.2009, Venedig 2009.

Fiore, Valentina, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/ 294897 (CEI 58X0015a), 2010, Bartoletti, Massimo.

Fochessati, Matteo, *Incoronazione replicata: Genova*, in: “Il giornale dell’arte”, 24 (2006), 256, S. 39.

Fontanarossa, Raffaella, *Collezionare lontano dalle «capitale». Il caso di Palazzo Descalzi a Chiavari nel Settecento*, Florenz 2011.

Franchini Guelfi, Fausta, *Alessandro Magnasco*, Genua 1977.

Franchini Guelfi, Fausta, *La Casaccia di San Giacomo della Marina. Appunti per una storia*, in:*San Giacomo della Marina: un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, hrgs. v. Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1996, S. 11-26.

Franchini Guelfi, Fausta, *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della dvozione*, in: *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, hrsg. v. Piero Boccardo, Clario di Fabio, Philippe Sénéchal, Genua 2004, S. 171-189.

Franchini Guelfi, Fausta, *Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo*, in: „Studi di storia dell arti", Nr. 5 (1983-85), S. 291-328.

Frangi, Francesco (Hrsg.), *Giovanni Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano*: un protagonist della pittura barrocca in Lombardia, Genf u.a. 2001.

Franzone, Marco, *Il cantiere artistico della cappella del Rosario in San Domenico a Genova*, in: "Studi di storia delle arti", 9.1997/1999 (2000), S. 335-342.

Frattini, Silvia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/297382 (CEI 56P0009a), 2004, Cataldi Gallo, Marzia.

Gaehtgens, Thomas W., *Historienmalerei*, Berlin 1996.

Galante Garrone, Giovanna/ Romano, Giovanni/ Spione, Gelsomina (Hrsg.), *La Carità svelata. Il patrimonio storico artistico della Confraternita e dell'Ospedale di Santa Croce in Cuneo*, Cuneo 2007.

Galbiati, G., *Le tre Conftaternite di Gavi Ligure*, Ovada 1979 (zuerst: Genua 1949).

Galleria Giamblanco. Dipinti antichi: Pittura italiana dal Seicento al Settecento, Ausst.-Kat. hrsg. v. Deborah und Salvatore Giamblanco, (Turin, 20. November-23. Dezember 2015), Turin 2015.

Galli, Mauro, Katalogbeitrag *Giovanni Battista Carlone; 1660-1670. Rachele nasconde gli idoli al Padre Labano*, in: Ders./Denegri, Paola/Miotti, Fausto, *La Pittura a Pontecurone tra XV e XVIII secolo*, Mailand 1996, S. 122-124.

Galli, Mauro/Denegri, Paola/Miotti, Fausto, *La Pittura a Pontecurone tra XV e XVIII secolo*, Mailand 1996.

Gavazza, Ezia /Lamera, Federica/Magnani, Lauro, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genua 1990.

Gavazza, Ezia, *Chiesa del Gesù, Santi Ambrogio e Andrea*, (*Guide di genova*; Nr. 2), Genua 1975.

Gavazza, Ezia, *Gli affreschi della chiesa*, in: Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genua 1987, S. 291-307.

Gavazza, Ezia, *Iconografie per gli Ordini*, in: Dies./Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S. 7-30.

Gavazza, Ezia, *La grande decorazione a Genova*, Bd. 1, Genua 1974.

Gavazza, Ezia, *Lo Spazio Dipinto. Il grande affresco genovese del Seicento*, Genua 1989.

Gavazza, Ezia, *Per una storia della fortuna critica. Protagonisti e comprimari. Aquisizioni e interferenze culturali*, in: Gavazza, Ezia /Lamera, Federica/Magnani, Lauro, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genua 1990, S. 9-169.

Gavazza, Ezia, *Tangenze culturali tra Genova e Bologna. A proposito di un libro sulla pittura bolognese dal 1650 al 1800*, in: "Studi di Storia delle arti" (1978/79), Nr. 2, S. 161-173.

Gavazza, Ezia/Lamera, Federica (Hrsg.), *La Chiesa del Gesù*, Genua 1990.

Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011.

Gavazza, Ezia/Pesenti, Franco Renzo, *Un affresco inedito per casa Spinola e il cantiere genovese di Giovanni e Giovanni Battista Carlone*, in: "Arte documento", Nr. 7 (1993), S. 57-68.

Genoese baroque drawings, Ausst.-Kat., hrsg. v. Mary Newcome-Schleier, Binghamton 1972.

Genoese masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bettina Suida Manning/Robert Manning, Dayton 1962.

Genoese Painters Cambiaso to Magnasco 1550-1750. A loan exhibition of paintings and drawings, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bettina Suida Manning, New York 1964.

Genova e Guercino. Dipinti e disegni delle Civiche Collezioni, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo, Genua 1992.

Genova nell'Età Barocca, Ausst.-Kat. hrsg. v. Gavazza, Ezia/Rotondi Terminiello, Giovanna (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992.

Genua abundat pecuniis, Ausst.-Kat. Genua 13. Oktober-13. November 2005, Genua 2005.

Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo, Genua 1982.

Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990.

Genueser Zeichnungen des Barock, Darmstadt 1976.

Gesino, Antonio, in: *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX*

secolo, Ausst.-Kat. hrsg. v. Busmani, E./ Nobile, Maurizio, Bologna 2009.

Ghilino, Silvano, *Un banchiere del '600: Stefano Balbi. Affari di Stato e fiere di cambi*, Genua 1996.

Ghisalberti, Alberto M., *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Bd. 41, Rom 1992.

Gionta, Paolo Maria, *Un capolavoro del Barocco genovese a Novalesa: il nuovo altare per la custodia eucaristica*, (*Edizioni d'arte Marconi*; 120), Novalesa 2012.

Giuliano, Ilaria, *Repertorio delle Opere*, in: Morandotti, Alessandro/ Spione, Gelsomina (Hrsg.), *Alessandria e Asti nel Seicento. Repertorio antologico della pittura genovese e lombarda*, Genua 2014, S. 81-135.

Gregori, Mina (Hrsg.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Mailand 1994.

Gregori, Mina/Schleier, Erich (Hrsg.), *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Bd. 2, Mailand 1989.

Griseri, Andreina, *Appunti genovesi*, in: *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, New York 1959.

Griseri, Andreina, *Una revisione della Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in: "Bollettino d'Arte", XLIII, Nr. 1 (1958), S. 69-88.

Grosso, Orlando, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso*, Genua 1912.

Grosso, Orlando, *Genova e le due Riviere*, Rom 1951.

Haug, Henrike, *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*, Göttingen 2016 (zugleich Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, 2009).

Held, Jutta, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der Königlichen Akademie*, Berlin 2001.

Herding, Klaus, *Documents nouveaux sur Pierre Puget: les Archives departimentales du Var*, in: „Bulletin de la Societé de l'histoire de l'Art français", (1979), S. 77-99.

Herrero Sánchez, Manuel, *La Finanza genovese e il sistema imperiale spagnolo*, in: „Rivista di storia finanziaria", 19 (2007), S. 27-60.

Holl, Oskar, Lexikonartikel *Triumphzug*, in: LCI, Bd. 4, Darmstadt 2015, Sp. 359-360.

Howard, Edmund, *Geschichte der Republik Genua*, in: *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mary Newcome-Schleier, Frankfurt 1992, S. 13-23.

Il palazzo del Banco di Roma con freschi di G.B. Carlone L. De Ferrari Anton Giolfi

con le opere postume di Canzio e C. Barabino, S.l. : s.n., s.d.

Il palazzo della filiale di Genova, hrsg. v. Ufficio Propulsione del Banco di Roma, Rom 1977.

Inediti di pittura genovese del XVII secolo, in: "Emporium", 70 (1964), S. 259 - 262.

Jacobson, Emil, *Le Gallerie del Palazzo Bianco*, in: „Archivio storico dell'arte", Serie Seconda, II (1896), S. 88-129.

Jeon, Hanho, *Meditatio mortis. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer*, Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2005.

Kallenberg, Paschalis, *Fontes Liturgiae Carmelitanae. Investigatio in decreta, codices et proprium sanctorum* (*Textus et Studia Historica Carmelitana*; 5), Rom 1962.

Kimpel, Sabine, Lexikonartikel *Martin von Tours*, LCI, Bd. 7, Darmstadt 2015, Sp. 572-579.

Kunst in der Republik Genua 1528-1815, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mary Newcome-Schleier, Frankfurt 1992.

La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle confraternite liguri, Ausst.-Kat., hrsg. v. Fausta Franchini Guelfi, Genua 1982.

Labò, Mario, *L'Oratorio di San Giacomo della Marina a Genova*, in: „Emporium", Nr. 59 (1924), S. 325-328.

Labò, Mario, *San Siro*, Genua 1943.

Lagomarsino, Laura, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329605 (CEI 5AT0027A), 2002, Cervini, Fulvio.

Lagomarsino, Laura, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 01/329606 (CEI 5AT0028A), 2002, Cervini, Fulvio.

Lamera, Federica, *Gli apparati pittorici: chiavi iconografiche di lettura*, in: *San Giacomo della Marina: un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, hrgs. v. Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1996, S. 51-54.

Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genua 1987.

Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle, Ausst.-Kat. hrsg. v. Ministère des Affaires Culturelles, Paris, Musée National du Louvre, Februar- April 1965, Paris 1965.

Leoncini, Luca (Hrsg.), *Palazzo Reale di Genova: Studi e Restauri 1993-1994*, (*Relazioni di restauro e tutela*; Nr. 3), Genua 1997.

Leoncini, Luca, *Museo di Palazzo reale Genova: I dipinti del primo piano nobile e dei depositi*, Genua 2009.

Lercari, Andrea, *Gli Spinola Duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Madrid*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 166.

Lercari, Andrea/ Santamaria, Roberto, *Villa Spinola A „S. Pietro d'Arena", loco di delizie con bellissimi palazzi e giardini*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 425.

Lions Club Como Host, *Dai Liguri ai Carloni: un momento della pittura lombarda nel Settecento*, Como 1979.

Livraghi, Roberto, *Alessandria. Itinerari storico-artistici*, Mailand 2002.

Lo Basso, Luca, *Diaspora e armamento marittimo nelle strategie economiche dei genovesi*, in: "Studi Storici" (1/2015), S. 137-156.

Longhi, Roberto, *Genova Pittrice* (Progetti di lavoro di R.L.), in: "Paragone", Nr. 349/351 (1979), S. 4-25.

Longhi, Roberto, *Scritti giovanili, 1912-1922*, Florenz 1961.

Longhi, Roberto, *Una mostra a Sarzana*, in: "Paragone", Nr. 141 (1961), S. 43-44.

López Torrijos, Rosa, *Un palacio genoves en Valencia: el del embajador Vivas en Benifairó de les Valls*, in: "Archivo de arte valenciano", 50 (1979), S. 59-69.

Lorgues-Lapouge, Christiane, *Décorateurs Génois du Seicento en Provence Orientale: Giovan Battista Carlone et Giulio Benso au Château des Grimaldi de Cagnes et au Palais Lascaris à Nice*, in: Chastel, André, *"Il se rendit en Italie" : études offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 403-413.

Lorizzo, Loredana, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rom 2010.

Lucchesi Palli, Elisabeth, Lexikonartikel *Höllenfahrt Christi*, In: LCI, Bd. 2 , Darmstadt 2015, Sp. 322-331.

Magnani, Lauro (Hrsg.), *Chiesa di N.S. del Carmine*, (*Guide di Genova*; Nr. 98), Genua 1980.

Magnani, Lauro (Hrsg.), *Collezionismo e spazi di collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Rom 2013.

Magnani, Lauro, *"Nuovo e vero Giano": il ruolo del Battista tra spazio della*

comunicazione devota e funzione politica; l'esempio genovese tra XVI e XVII secolo, in: "Vox clamantis in deserto" (2013), S. 269-296.

Magnani, Lauro, *Chiesa di S. Marta*, Genua 1977.

Magnani, Lauro, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: Materiali di ricerca*, in: „Studi di storia dell arti", Nr. 5 (1983-85), S. 133-184.

Magnani, Lauro, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in: Gavazza, Ezia /Lamera, Federica/Magnani, Lauro, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genua 1990, S. 247-398.

Magnani, Lauro, *Iconografie e significati come messaggio della committenza*, in: *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Piero Boccardo, Genua 1982, S. 33-45.

Magnani, Lauro, *La Maniera di Luca Cambiaso*, Genua 2008.

Magnani, Lauro, *Negli occhi delle monache*, in: Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S. 31-44.

Manzitti, Anna, *400 anni dopo Processo a Caravaggio*, (*Eventi e protagonisti a Genova*; Nr. 2), Genua 2011.

Manzitti, Camillo, Kat.-Beitrag *Giovanni Battista Carlone*, in: Rossi, Francesco (Hrsg.), *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 68.

Manzoni-Finarte, Katalog der Auktion vom 15-16. Dezember 1981, Mailand 1981.

Marangoni, Matteo, *Carlone Giovanni* e *Carlone Giovanni Battista*, in: *Enciclopedia Italiana*, IX, Rom 1931.

Marangoni, Matteo, *I Carloni* (*Collezione d'arte*; Nr. 4), Florenz 1925.

Marcantonio Sguerzo, Elsa, *La politica ecclesiastica della Repubblica Ligure*, Mailand 1994.

Marcenaro, Caterina, *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Genua 1970.

Marcenaro, Enrica (Hrsg.), *Valpolcevera segreta. Storie da conoscere, vedere, scoprire, salvare*, Genua 2007.

Marengo, Agnese, *Gli affreschi dei Carlone in Sant'Antonio Abate a Milano: ipotesi per una committenza genovese*. In: "Arte lombarda", N.S. 163, 3 (2011), 78-85.

Marica, Patrizia, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293524 (CEI 55W0042a), 1999, Cataldi Gallo, Marzia.

Marini, Maurizio, *Caravaggio a Genova*, in: "Bollettino dei musei civici genovesi" (1979), Nr. 1, S. 28-41.

Marini, Maurizio, *Caravaggio. 'Pictor praestantissimus'. L'iter artistico completo di uno die massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, 3. überarb. u. erw. Aufl., Rom 2001.

Marini, Paola/Rossi, Francesca (Hrsg.), *Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XVI al XX secolo*, Verona 2010.

Marsilio, Claudio, *Gli Spinola di San Pietro: Alcuni profili internazionali*, in: Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 177-183.

Martini, Paola, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/293826 (CEI 5B00012a), 1999, Cataldi Gallo, Marzia.

Martini, Paola, *S. Antonio*, in: Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S. 223-225.

Martini, Paola, *SS. Incarnazione*, in: Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011, S. 347-351.

Massa, Paola, *Il secolo dei Genovesi (1528-1627). L'attività creditizia e finanziaria tra privato e pubblico nel Sei-Settecento*, in: *Genua abundat pecuniis*, Ausst.-Kat. Genua 13. Oktober-13. November 2005, Genua 2005, S. 11-23.

Master Drawings through five centuries, H.E. Feist Gallery, New York 1976.

Mattiauda, Elena, Katalogbeitrag *Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, in: *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mario Alberto Pavone, Genua, Palazzo Ducale 22.03-06.07.2003, Mailand 2003.

Medding, Wolfgang, Lexikonartikel *Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*, in: LCI, Bd. 1, Darmstadt 2015, Sp. 667-671.

Meeting Art, Katalog der Auktion vom 17.10.2009, Vercelli 2009.

Meeting Art, Katalog der Auktion vom 30.10.2010, Vercelli 2010.

Meriana, Giovanni/Manzitti, Camillo, *Alta Valle Scrivia. Un patrimonio naturale e artistico*, Genua 1973.

Meriana, Giovanni/Manzitti, Camillo, *Le valli del Lemme, dello Stura e dell'Olba. Un patrimonio naturale e artistico*, Genua 1975.

Merzario, Giuseppe, *I maestri comacini*, Bd. 2, Mailand 1893.

Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia, Ausst.-Kat. hrsg.

v. Mario Alberto Pavone, Genua, Palazzo Ducale 22.03-06.07.2003, Mailand 2003.

Miehe, Renate, Lexikonartikel *Hieronymus*, in: LCI, Bd. 6, Darmstadt 2015, Sp. 519-529.

Migliardi, M.E., *Palazzo Ferrari, già Cuttica ora del comune*, in: „Quaderni del Conservatorio A. Vivaldi", I. März (1996), S. 4-27.

Miquel y Planas, Ramón, *Vita Christi compost per Isabel de Villena, abadessa de la Trinitat de Valencia*, 3 Bde., Barcelona 1916.

Morandotti, Alessandro et al., *Rosano, gli Spinola e le scelte artistiche di una famiglia genovese radicata nell'antico stato di Milano*, in: „Novi Studi", 15.2010 (2011), Nr. 16, S. 105-126.

Morandotti, Alessandro, *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone, tra Genova e Milano*, in: "Nuovi Studi" (2003), Nr. 9., S. 161-167.

Morassi, Antonio, *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Ausst.-Kat., Mailand 1947.

Moro, Franco (Hrsg.), *Piacenza, terra di frontier: pittori Lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*, Piacenza 2010.

Moro, Franco, *Liguri*, in: Ders. (Hrsg.), *Piacenza, terra di frontier: pittori Lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*, Piacenza 2010, S. 100-128.

Moscheo, Rosario, *Galileians in Sicily: a Hitherto Unpublished Correspondence of Daniele Spinola with Domenico Catalano in Messina (1650-1652)*, in: North, J.D./ Roche, J.J. (Hrsg.), *The Light of Nature. Essays in the History and Philosophy of Science presented to A.C. Crombie* (*International Archives of the History of Ideas*, Bd. 110) Dordrecht/Boston/Lancaster 1985, S. 237-264.

Möseneder, Karl/Thimann, Michael/Hofstetter, Adolf (Hrsg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, Petersberg 2014.

Motta, Paolo (Hrsg.), *Chiese di Genova: S.S. Giorgio e Torpete, S.S. Cosma e Damiano, S. Maria di Castello, S. Donato, S.S. Ambrogio e Andrea (il Gesù), S. Lorenzo, S. Matteo*, Genua 1990.

Mulazzani, Germano, *Rubens e Genova*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 176-201.

Müller –Bochart, Eberhard, *Der allegorische Triumphzug*, Krefeld 1957.

Nàpols i el Barroc Mediterrani, Ausst.-Kat. hrsg. v. Joaquim Horta, Barcelona 1990.

Natale, V., Karteikarte des Ministeriums, Nr. 01/00027601, 1990, Spantigati, Carlenrica.

Neerman, Giorgio, *Disegni del manierismo e barocco nell'Italia settentrionale*, Ausst.-Kat., Mailand 1971.

Newcome, Mary (Hrsg.), *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo,* Ausst.-Kat., Florenz 1989.

Newcome, Mary, Kat. 24, in: Dies. (Hrsg.) *Kunst in der Republik Genua*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 5. September –8. November 1992, Frankfurt am Main 1992, S. 85.

Newcome, Mary, Katalogbeitrag Nr. 47, in: Dies., *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo,* Ausst.-Kat., Florenz 1989, S. 99-102.

Newcome-Schleier, Mary (Hrsg.), *Kunst in der Republik Genua*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 5. September –8. November 1992, Frankfurt am Main 1992.

Newcome-Schleier, Mary, *A drawing by G. B. Carlone for the Disputa in SS. Annunziata in Genoa*, in: Di Giampaolo, Mario (Hrsg.), *Dal disegno all'opera compiuta*, Perugia 1992, S. 151-156.

Newcome-Schleier, Mary, *Ansaldo and SS. Annunziata*, In: "Arte cristiana", Anno 103, Nr. 890 (September/Oktober 2015), S. 327-330.

Newcome-Schleier, Mary, *Giovanni Battista Carlone* in: Dies. (Hrsg.), *Kunst in der Republik Genua*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 5. September –8. November 1992, Frankfurt am Main 1992, S. 605.

Newcome-Schleier, Mary, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in: Gregori, Mina (Hrsg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Bd. 1, Mailand 1989, S. 27-49.

Newcome-Schleier, Mary/Middeldorf, Ulrich (Hrsg.), *Maestri genovesi dal Cinque al Settecento*, s.l. 1977.

Nicodemi, Giorgio, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in: *Storia di Milano,* XI, Mailand 1958, S. 473-514.

Olgiati, Giustina, *Genova, porta del mondo: la città medievale e i suoi habitatores*, Ausst.-Kat., Genua 2011.

Opere restaurate in provincia di Savona 1975/1984, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bruno Ciliento, Savona 1984.

Orlando, Anna (Hrsg.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin/London 2001.

Orlando, Anna (Hrsg.), *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, Ausst.-Kat. Genua, Palazzo della Meridiana, 10.02-04.06.2017, Genua 2017.

Orlando, Anna, *Anton Maria Vassallo*, (*Artisti a Genova e in Liguria*), Genua 1999.
Orlando, Anna, *Barocco ligure e piemontese: Opere scelte*, Alessandria 2015.
Orlando, Anna, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Collezione Koelliker*, Turin 2006.
Orlando, Anna, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Turin et al. 2010.
Orlando, Anna, *I fiamminghi e la nascita della natura morta a Genova. O del trionfo dell'abbondanza*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 260-283.
Orlando, Anna, *I fiori del barocco: pittura a Genova* dal naturalismo al rococò, Mailand 2006.
Orlando, Anna, *Il 'fregio Balbi'. Artefici, fonti iconografiche e committenza*, in "Studi di storia delle arti", Università degli Studi di Genova, IX (1997/99), S. 128-142.
Orlando, Anna, *Stefano Magnasco e la cerchia di Valerio Castello*, Mailand 2001.
Oy-Marra, Elisabeth, *«Poussins ›Mannalese‹: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei»*, in: "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften", 24 (1997), S. 201-212.
Pacelli, Vincenzo et al., *Giovan Battista Beinaschi: pittore barocco tra Roma e Napoli*, Rom 2011.
Pagano, Piero/Galassi, Maria Clelia, *La pittura dell'600 a Genova*, Mailand 1988.
Pallavicino, Giulio/Grendi, Edoardo, *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, hrsg. v. Edoardo Grendi, Genua 1975.
Pandolfini, Katalog der Auktion vom 08.10.2001, Florenz 2001.
Pandolfini, Katalog der Auktion vom, 16.05.2017, Palazzo Ramirez-Montalvo, Florenz 2017.
Paolucci, Antonio, Le «ricche miniere» di pittura del Banco, in: Marini, Paola/Rossi, Francesca (Hrsg.), *Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XVI al XX secolo*, Verona 2010, S. 3-14.
Parma Armani, Elena, *L'Albergo dei Poveri*, (*Guide di Genova*; Nr. 58), Genua 1978.
Parma Armani, Elena, *Pauperismo e beneficenza a Genova nella collezione di opere d'arte dell'Albergo dei Poveri*, s.l. 1988.
Pater Gerlach, Lexikonartikel *Franz (Franziskus) von Assisi*, in: LCI, Bd. 6, Darmstadt

2015, Sp. 260-315.

Pater Gerlach/Schmucki, Oktavian, *Petrus (Johannes) von Alcántara*, in: LCI, Bd. 8, Darmstadt 2015, Sp. 174-175.

Pater Gerlach/Schmucki, Oktavian, *Salvator von Horta*, in: LCI, Bd. 8, Darmstadt 2015, Sp. 307-308.

Pazzini Paglieri, Nadia, *Chiese barocche a Genova e in Liguria*, Genua 1992.

Perrin-Royere-Lajeunesse, Katalog der Auktion vom 21.03.1999, Versailles 1999.

Pesenti, Franco Renzi et al., *La Certosa di Pavia – I dipinti*, Mailand 1968.

Pesenti, Franco Renzo, *Gli affreschi di palazzo Ayrolo-Negrone: le premesse e il seguito*, in: "Trasparenze", Nr. 5 (1999), S. 35-51.

Pesenti, Franco Renzo, *Il cortonismo a Genova: Bottalla e G.B. Carlone in un programma politico affrescato*, in: "Trasparenze", (1998), 3, 27-45.

Pesenti, Franco Renzo, *Il primo momento del caravaggismo a Genova*, in: *Genova nell'Età Barocca*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Ezia Gavazza/ Giovanna Rotondi Terminiello (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992, S. 74-81.

Pesenti, Franco Renzo, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genua et al 1986.

Pessa, Loredana (Hrsg.), *Turcherie. Suggestioni dell'arte ottomana a Genova*, Ausst.-Kat., (Genua, Musei di Strada Nuova 02. Oktober 2014- 18. Januar 2015), Genua 2015.

Petrucci, Francesca, *La Pinacoteca dell' Accademia Albertina: la pinacoteca*, Turin 2009.

Pevsner, Nikolaus, *Die Italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, in: Ders./Grautoff, Otto, *Barockmalerei in den romanischen Ländern* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Potzdam 1928, S. 1-214.

Piastra, William (Hrsg.), *Dizionario biografico dei Liguri*, Bd. 5, Genua 1999.

Pigler, Andor, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Budapest 1956.

Pinette, Matthieu, *Couleurs d'Italie, couleurs du Nord. Peintures étrangères des musées d'Amiens*, Amiens 2001.

Pittarello, Liliana, *Luoghi del Seicento genovese: spazi architettonici, spazi dipinti*, Bologna 1992.

Poeschel, Sabine, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und profane Themen in der*

bildenden Kunst, Darmstadt 2011.

Poeschke, Joachim, Artikel *Simon Magus*, in: LCI, Bd. 4, Darmstadt 2015, Sp.158-160.

Poggi, Poggio, *Catalogo della Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1938.

Poggi, Vittorio (Hrsg.), *Catalogo descrittivo della Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1901.

Poleggi, Ennio (Hrsg.), *Palazzo Lomellini Patrone*, (*I palazzi di Genova*; Nr. 1), Genua 1995.

Poleggi, Ennio, *Una reggia repubblicana: atlante dei palazzi di Genova, 1576-1664*, Turin 1998.

Porro, Katalog der Auktion vom 13.11.2008, Mailand 2008.

Priarone, Margherita, *Andrea Ansaldo (1584-1638)*, Genua 2011.

Puccio, L. *Frescanti genovesi a Palazzo Centurione in Fossatello, Domenico Piola-Gregorio de Ferrari-Bartolomeo Guidobono*, in: „Bollettino ligistico", XXI, ¼ (1969).

Puncuh, Dino, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili Durazzo*, in: "Rassegna degli archivi di Stato" (1984), XLIV, S. 164-218.

Ragazzi, Franco/Corallo, Carla, *Chiavari* (*Le città della Liguria*; Nr. 1), Genua 1981.

Repetto, Simone, *Dipinti: Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-Parodi Ligure (Al)1683/84). Miracolo di San Bernardino da Siena*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 224. (Repetto 2005a)

Repetto, Simone, *Giovanni Battista Carlone (Genova 1603- Parodi ligure (AL) 1683/1684): Estasi di San Pietro d'Alcantara*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 233. (Repetto 2005b)

Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs Genua, Nr. 07/185940, 2005, Cataldi Gallo, Marzia. (Repetto 2005c)

Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/296787 (CEI 58O0050a), 2004, Cataldi Gallo, Marzia.

Repetto, Simone, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/303385 (CEI 58W0055a), 2004, Cataldi Gallo, Marzia.

Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo, Ausst.-Kat. hrsg. v. Busmani, E./ Nobile, Maurizio, Bologna 2009.

Romanengo, Maurizio, *Sinibaldo Scorza e Voltaggio. Vita, arte e poetica di un pittore aristocratico*, in: Orlando, Anna (Hrsg.), *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, Ausst.-Kat. Genua, Palazzo della Meridiana, 10.02-04.06.2017, Genua 2017, S. 40-54.

Romano, Giovanni (Hrsg.), *Figure del Barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le province*, (*Arte in Piemonte*; Nr. 3), Turin 1987.

Romano, Giovanni, *Realismo caravaggesco e prodigo barocco. Da Molineri a Taricco nella Grande Provincia*, Savigliano 1998.

Romano, Giovanni/Dal Masso, Franca/Galante Garrone, Giovanna (Hrsg.), *Le arti del disegno all'Accademia Albertina*, Ausst.-Kat., Turin 1995.

Romano, Giovanni/Spione, Gelsomina, *Cantieri e documenti del Barrocco: Cuneo e le sue valli*, Savigliano 2003.

Rosand, David, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill u.a. 2001.

Rosebery's, Katalog der Auktion vom 10.02.2009, London 2009.

Rossi, Francesco (Hrsg.), *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, Ausst.-Kat., Mailand 1996.

Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005.

Rossini, Giorgio, *L'architettura della chiesa*, in: Ibid. (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 12. (Rossini 2005a)

Rossini, Giorgio, *La metodologia d'intervento*, in: Ders. (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 156-161. (Rossini 2005b)

Rossini, Giorgio, *Nuove luci sugli affreschi dell'Annunziata*, in: "La Casana", 37 (1995), 4, S. 2-7.

Rotondi Terminiello, Giovanna (Hrsg.), *San Giacomo della Marina. Un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, Genua 1996.

Rotondi Terminiello, Giovanna et al., *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995.

Rotondi Terminiello, Giovanna, Einführung, in: Boggero, Franco/ Simonetti, Farida (Hrsg.), *Argenti „Colombiani" nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, Genua 1988, S. 11.

Rotondi Terminiello, Giovanna, *Il patrimonio artistico di Banca Carige: dipinti e disegni*, Genua 2008.

Rotondi Terminiello, Giovanna, Katalogbeitrag Nr. 97 *Giovanni Battista Carlone*, in:

Dies. et al., *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995, S. 214.

Rotondi Terminiello, Giovanna/ Gavazza, Ezia, *Pittori e committenti per una nuova immagine*, in: Dies. (Hrsg.), *Genova nell'Età Barocca*, Bologna 1992, S. 41-73.

Rotondi, Pasquale et al. (Hrsg.), *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Genua 1961.

Rotondi, Pasquale, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Genova*, Mailand 1967.

Rotondi-Terminiello, Giovanna, *Struttura architettonica e superficie dipinta: supporti in ardesia nella pittura murale a Genova*, in: *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, hrsg. v. Fauzia Farnesi/Deanna Lenzi, Florenz 2006, S. 179-184.

Salamon, Katalog der Auktion vom 29.10.1985, *Dipinti antichi*, Mailand 1985.

San Marco, Katalog der Auktion vom 01.07.2007, *Dipinti antichi*, Venedig, Ca' Vendramin Calergi, Venedig 2007.

Sanguineti, Daniele, *Bartolomeo Cavarozzi*, Mailand 2005.

Sanguineti, Daniele, *Giovanni Battista Carlone: la pala restaurata nella parrocchia di San Cristoforo*, in: "URBS Silva et flumen", XIX, 2 (2006), S. 130-133.

Sanguineti, Daniele, *Le collezioni dell'Accademia Albertina. Maestri Genovesi*, Genua 2004.

Santamaria, Roberto, *«Palazzo, in parlar proprio, è l'habitatione di chi comanda»: l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI-XIX)*, in: Ders., *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011, S. 35-71.

Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011.

Santuario della Apparizione. Savigliano, hrsg. v. Corrado Galletto, s.l. 1987.

Scailliérez, Cécile, *Joos van Cleve e Genova*, in: Boccardo, Piero/ Di Fabio (Hrgs.), *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Mailand 1997, S. 110-125.

Schneider, Norbert, *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011.

Scholz, Janos, *Sei- and Settecento Drawings in Venice: Notes on two Exhibitions and a Publication*, in: „Art Quarterly", XXIII (1960), S. 52-68.

Semenzato, Katalog der Auktion vom 10.07.1987, Venedig 1987.

Semenzato, Katalog der Auktion vom 25.02.1992, Mailand 1992.

Silvano, Mario, *Un'inedita memoria di G.F. Capurro. Il patrimonio artistico del Novese nell'Ottocento*, in: „Novinostra", 40 (2000), Nr. 4, S. 3-37.

Simonetti, Farida, *L'eredità donata. Galleria Nazionala di Palazzo Spinola*, Genua 2009.

Siragna, Giacomo, *Gli strumenti musicali negli affreschi della chiesa della Santissima Annunziata del Vastato*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 123.

Sista, Alfonso, *Giovanni Battista Carlone (?): San Bonaventura resucsita un bambino morto*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 227.

Soroptimist International Club, Monza, *Il restauro della Cappella di Sant'Antonio Abate nel Duomo di Monza*, Monza 1990.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 06.04.1977, *Catalogue of important old master paintings*, London 1977.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 03.05.1978, London 1978.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 14.11.1978, Florenz 1978.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 16.12.1999, *Old master paintings*, London 1999.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 03.12.2002, Mailand 2002.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 08.07.2004, *Old master paintings. Part 2*, London 2004.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 06.07.2006, *Old master paintings*, London 2006.

Sotheby's, Katalog der Auktion vom 14.06.2011, Mailand 2011.

Spagnol, Adriana, *L'intervento effettuato*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 179.

Spantigati, Carla Enrica /Astrua, Paola/Bava, Anna Maria, *Maestri Genovesi in Piemonte*, Aust.-Kat., Turin, Galleria Sabauda 26.05-10.10.2004, Turin u.a. 2004.

Spantigati, Carla Enrica, Katalogbeitrag Nr. 10, in: Dies./Astrua, Paola/Bava, Anna Maria, *Maestri Genovesi in Piemonte*, Aust.-Kat., Turin, Galleria Sabauda 26.05-10.10.2004, Turin u.a. 2004, S. 96.

Spantigati, Carla Enrica, *Maestri Lombardi in Piemonte*, Turin 2003.

Spantigati, Carlenrica, *Storia, Arte e Restauro nel Tortonese*, Mailand 1993.

Spike, John T., *Caravaggio*, bearb. v. Michèle K. Spike, New York/London 2001.

Spione, Gelsomina et al., *Alessandria e Asti nel Seicento: repertorio antologico della pittura genovese e lombarda*, Alessandria 2014.

Spione, Gelsomina, *Arte sacra dal Cinquecentro al Settecento: il caso di Incisa Scapaccino*, in: *Tra Belbo e Bormida. Luoghi eitineratri di un patrimonio culturale*, Ausst.-Kat. hrsg. von Elena Ragusa/ Angelo Torre, Turin 2003, S. 187-196.

Spione, Gelsomina, Katalogbeitrag Nr. 18, in: Dies./Romano, Giovanni (Hrsg.), *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, Ausst.-Kat., Cuneo, ex Chiesa San Giovanni e Museo Civico, 4. Mai – 22. Juni 2003, Cuneo 2003, S. 268-269.

Spione, Gelsomina/Romano, Giovanni (Hrsg.), *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, Ausst.-Kat., Cuneo, ex Chiesa San Giovanni e Museo Civico, 4. Mai – 22. Juni 2003, Cuneo 2003.

Stagno, Laura, *Episodi apocrifi dell'infanzia di Mosè nella pittura del XVII secolo a Genova*, in: "Studi di storia delle arti" (1997), Nr. 8 (1995-1996), S. 83- 96.

Stagno, Laura, *Esaltazione e condanna delle ricchezze: rappresentazioni e significati delle figure dei patriarchi Giuseppe e Tobia nell'arte genovese del XVII secolo*, in: *Genua abundat pecuniis,* Ausst.-Kat. Genua 13. Oktober-13. November 2005, Genua 2005, S. 219-229.

Stagno, Laura, *Le 'figure'di Tobiolo e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova*, in: "Arte Cristiana", Nr. 83 (1995), S. 353-364.

Storia del Santuario della Beata Vergine della Apparizione, hrsg. v. Luigi Botta, Turin 1998.

Suida, Wilhelm, *Genua: Mit 143 Abbildungen* (Berühmte Kunststätten; Nr. 33), Leipzig 1906.

Tagliafico, Angela, *Itinerario teologico-spirituale di S. Caterina da Genova: nel fuoco dell'amore puro*, in: „Alpha Omega" XX, Nr. 2 (2017), S. 283- 304.

Tassara, Sara, *Le opere protettive, i danni di guerra, il restauro*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 146-155.

Terzaghi, Maria Cristina, *Per il Caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli*, in: "I Percorsi" (2010), S. 109-125.

Thiem, Christel, *Geschichtliche und kulturgeschichtliche Voraussetzungen*, in: *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 15-17.

Timmers, J. J. M., Lexikonartikel *Eucharistie* LCI, Bd. 1, Darmstadt 2015, Sp. 687-695.

Toncini Cabella, Alessandra, *Chiese e parrocchie gentilizie a Genova. Aristocrazia,*

arte, devozione, Genua 2001.

Torriti, Piero *Apporti Toscani e Lombardi*, in: Bozzo Dufour Colette et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, 2 Bde., 2. Aufl., Genua 1987, S. 13-58.

Torriti, Piero, *La Quadreria dell'accademia Ligustica di Belle Arti*, Genua 1963.

Torriti, Piero, *La quadreria della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia*, Mailand 1968.

Torriti, Piero, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e imperia*, Genua 1975.

Tosi, Claudio, *Concilio di Trento, teologia mariana e tradizione francescana negli affreschi della Santissima Annunziata del Vastato*, in: "La Berio", 48 (2008), 2, 33-61.

Tra Belbo e Bormida. Luoghi eitineratri di un patrimonio culturale, Ausst.-Kat. hrsg. von Elena Ragusa/ Angelo Torre, Turin 2003.

Valerio Castello. Genio Moderno, Ausst.-Kat. hrsg. v. Marzia Cataldi Gallo, Palazzo Reale, Genua 2008.

Van Ham, Katalog der Auktion vom 22.11.2001, *Alte Kunst*, Köln 2001.

Vassallo, Stefano, *Le indagini effettuate dal laboratorio di analisi della soprintendenza*, in: Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005, S. 189-190.

Vazzoler, Franco, *"...Anche dagli scogli nascon pennelli": Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicent. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655*, in: "Studi di storia delle Arti" (1991-1994), Nr. 7, S. 35-62.

Vazzoler, Maddalena, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/66973 (CEI 58L0019a), 2004, Cataldi Gallo, Marzia.

Vazzoler, Maddalena, Karteikarte des Diözesanarchivs, Nr. 07/73259 (CEI 59O0114a), 2005, Cataldi Gallo, Marzia.

Vergara, Alexander, *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, Madrid 2014.

Vergara, Alexander/Pérez Preciado, José Juan, *Rubens. Guía de la exposición*, Madrid 2010.

Vicini, Silvia, *Indagine sulla tavolozza di alcuni pittori attivi a Genova nel XVII e XVIII secolo attraverso l'analisi chimica stratigrafica*, in: "Arkos", N.S. 18. (2009), 25-37.

Wannenes, Katalog der Auktion vom 26.11.2001, Genua 2001.

Wannenes, Katalog der Auktion vom 08.06.2009, Genua 2009.

Wannenes, Katalog der Auktion vom 23.02.2010, Genua 2010.
Wannenes, Katalog der Auktion vom 30.11.2010, Genua 2010.
Weidinger, Erich (Hrsg.), *Legenda aurea – Das Leben der Heiligen*, Aschaffenburg 1986.
Wengel, Macarius, *Zur Frage der Zeugnisse der Tradition des hl. Skapuliers*, in: "Münchner Theologische Zeitschrift", Bd. 2, Nr. 3 (1951), S. 251-262.
Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
Wolfson, Elliot R., *Venturing Beyond. Law and Morality in Kabbalistic Mysticism*, New York 2006.
Zanelli, Gianluca, Kat. Nr. 135, in: Boccardo, Piero (Hrsg.), *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Ausst.-Kat. (Genua), Mailand et.al. 2004, S. 518.
Zanelli, Gianluca, Kat.-Nr. 13, in: Algeri, Giuliana, *Galleria Rizzi. Dipinti e Sculture*, Bd. 2, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al primo Seicento*, Sestri Levante 1998.
Zatti, Susanna, *La Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1998.
Zennaro, Tiziana, *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*, Soncino (CR) 2011.
Zeri, Federico, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Florenz 1959.
Zimmermanns, Klaus, Lexikonartikel *Antonius von Padua*, in: LCI, Bd. 5, Darmstadt 2015, S. 219-225.

3. Online-Quellen:

Giannini, Federico, *La città della Lanterna: una mostra su Genova, sul suo simbolo, e sulle sue potenzialità*, online: www. finestresullarte.info (Stand: 03.05.2019)

Sloan, Rachel, in: The National Inventory of Continental European Painting, online: https//vads.ac. (Stand: 16.03.2018).



Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 4

Abbildungen Teil 1

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

Abbildung 1 *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*

Ca. 1618, Öl auf Leinwand, 180 x 130 cm, Campomorone-Isoverde (Genua), Chiesa di Sant'Andrea Apostolo.



Abbildung 2 Giovanni Battista Carlone?/ Domenico Fiasella?, *Athene und Merkur bringen Perseus Waffen*

Ca. 1620, Fresko, Sampierdarena (Genua), Villa Spinola.



Abbildung 3 *Beweinung Christi*

Ca. 1620, Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi, Asta di Antiquariato, Genua 28. Februar 2003, Versteigerungsnummer 717.



Abbildung 4 *David mit dem Haupt Goliaths*

Ca. 1620, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Sestri Levante, Galleria Rizzi, Inv. 3725.

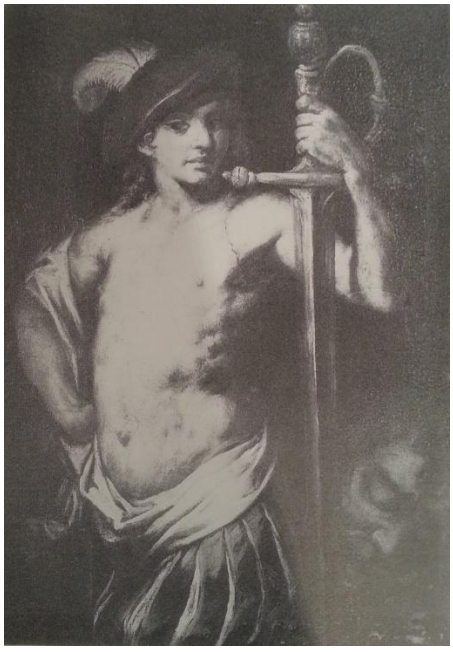


Abbildung 5 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*

Ca. 1622, Fresko, Genua, Palazzo Agostino Spinola (Via della Maddalena, 34).



Abbildung 6 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Detail

Ca. 1622, Fresko, Genua, Palazzo Agostino Spinola (Via della Maddalena, 34).



Abbildung 7 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Detail

Ca. 1622, Fresko, Genua, Palazzo Agostino Spinola (Via della Maddalena, 34).



Abbildung 8 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Detail

Ca. 1622, Fresko, Genua, Palazzo Agostino Spinola (Via della Maddalena, 34).



Abbildung 9 *Mysterien des Rosenkranzes*

Um 1625, Öl auf Leinwand, je 36 x 37 cm, Sestri Ponente, Parrocchia di Nostra Signora Assunta.













Abbildung 10 *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*

Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 148 x 184 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi Casa d'aste, Genua, 03.05.2016, Auktionsnr. 174, Versteigerungsnr. 254.



Abbildung 11 *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*, Detail

Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 148 x 184 cm, private Sammlung, Provenienz: Cambi Casa d'aste, Genua, 03.05.2016, Auktionsnr. 174, Versteigerungsnr. 254.



Abbildung 12 *Engelspietà*

Ca. 1625, Öl auf Leinwand, 164,5 x 126 cm, erweitert zur linken und oberen Seite, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.



Abbildung 13 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Die Abreise Rebekkas*

Ca. 1625-27, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Langhauses.



Abbildung 14 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Martyrium des Heiligen Andreas*

Ca. 1625-27, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Langhauses.



Abbildung 15 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, *Aufrichtung des Kreuzes*

Ca. Zwischen 1625 und 1632, Fresko, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Langhaus.



Abbildung 16 Giovanni und Giovanni Battista Carlone?, *Verkündigung*

Ca. zwischen 1625 und 1632, Fresko und Tempera, 360 x 250 cm, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Portal.



Abbildung 17 *Isaak segnet Jakob*

Ca. zwischen 1625-1632, Öl auf Leinwand, 122 x 161 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv.177.



Abbildung 18 *Isaak segnet Jakob*, Detail

Ca. zwischen 1625-1632, Öl auf Leinwand, 122 x 161 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv.177.

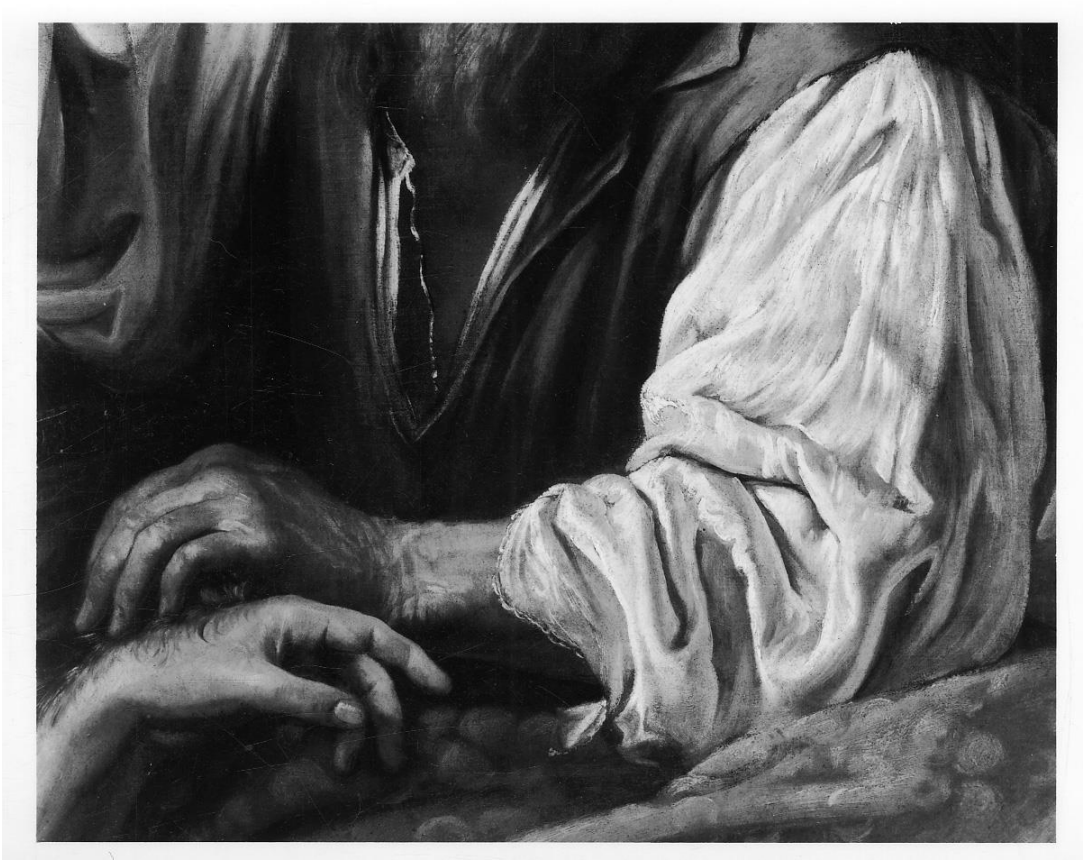


Abbildung 19 *Geburt Mariens*, einst *Geburt Johannes‘ des Täufers*?

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, beschnitten und übermalt, Genua, S. Sisto, Provenienz: Genua, Oratorio della Madonna del Rosario.



Abbildung 20 *Geburt Mariens*, einst *Geburt Johannes‘ des Täufers*?, Detail

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, beschnitten und übermalt, Genua, S. Sisto, Provenienz: Genua, Oratorio della Madonna del Rosario.



Abbildung 21 *Geburt Mariens*, einst *Geburt Johannes‘ des Täufers*?, Detail

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, beschnitten und übermalt, Genua, S. Sisto, Provenienz: Genua, Oratorio della Madonna del Rosario.



Abbildung 22 *Tobias und der Fisch*

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Genua, Nostra Signora delle Vigne, Sakristei, Provenienz: Genua, San Raffaele Arcangelo, wahrscheinlich Hauptaltar.

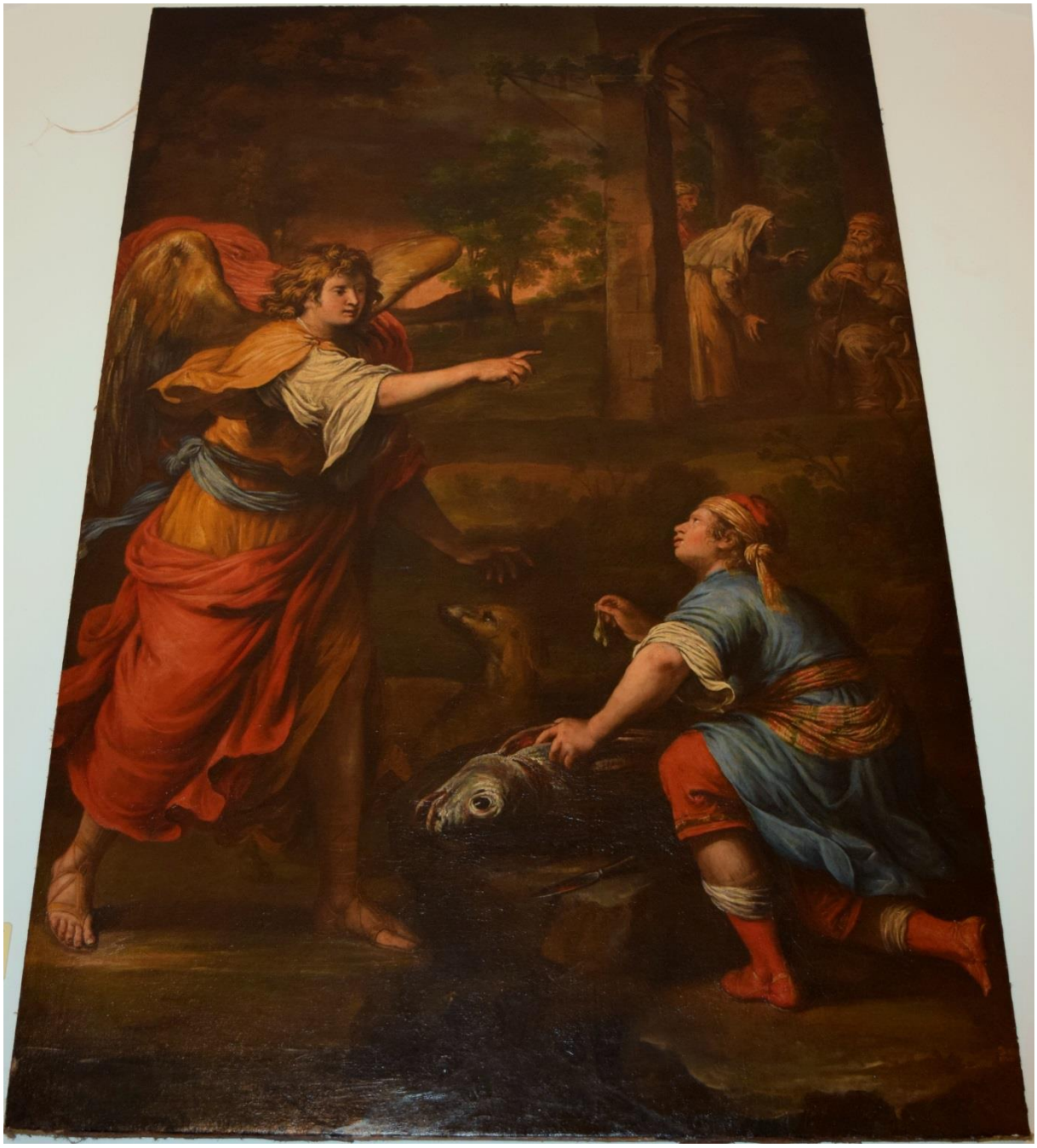


Abbildung 23 *Tobias und der Fisch*, Detail

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Genua, Nostra Signora delle Vigne, Sakristei, Provenienz: Genua, San Raffaele Arcangelo, wahrscheinlich Hauptaltar.

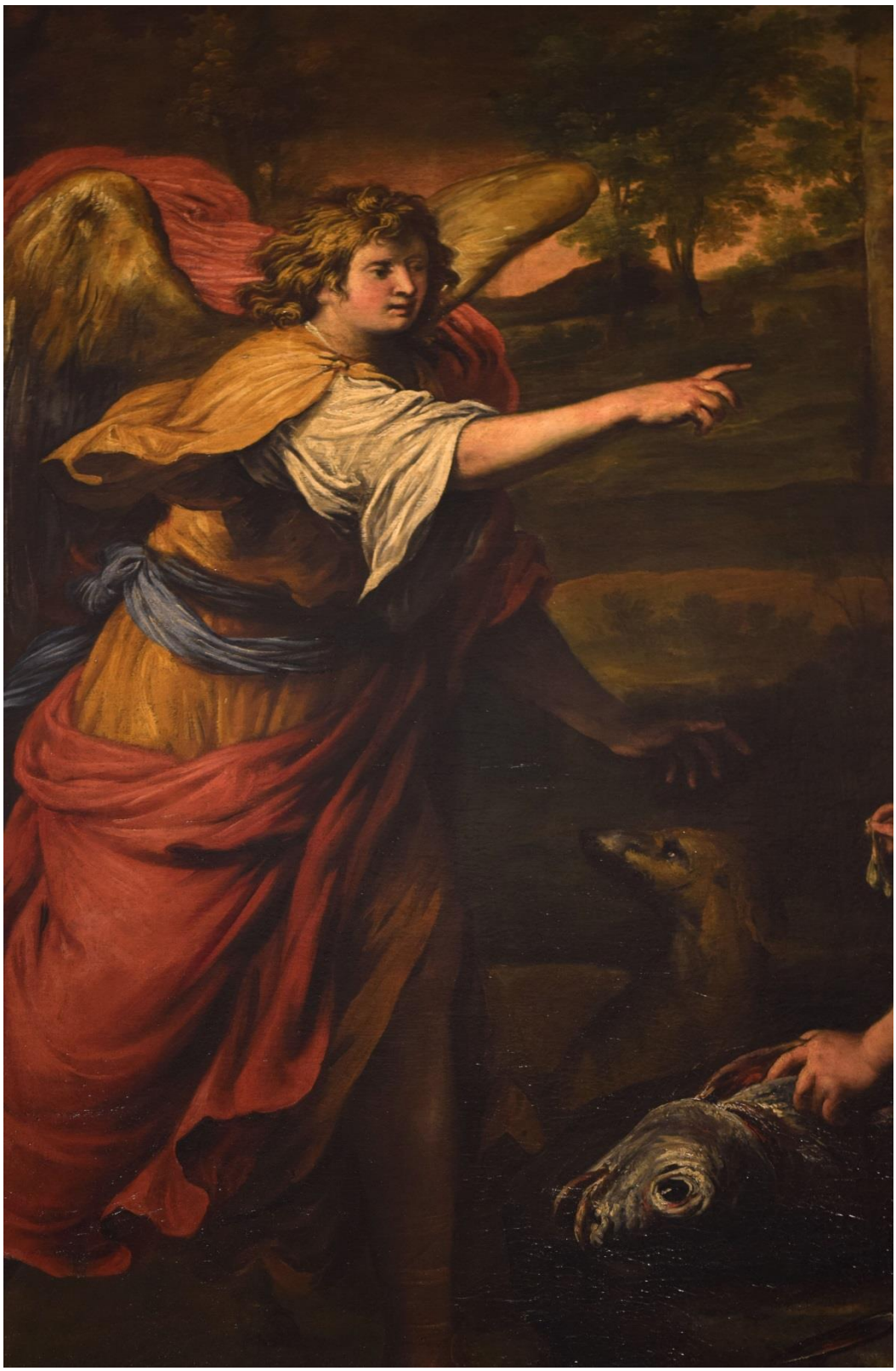


Abbildung 24 *Tobias und der Fisch*, Detail

Ca. 1627, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm, Genua, Nostra Signora delle Vigne, Sakristei, Provenienz: Genua, San Raffaele Arcangelo, wahrscheinlich Hauptaltar.

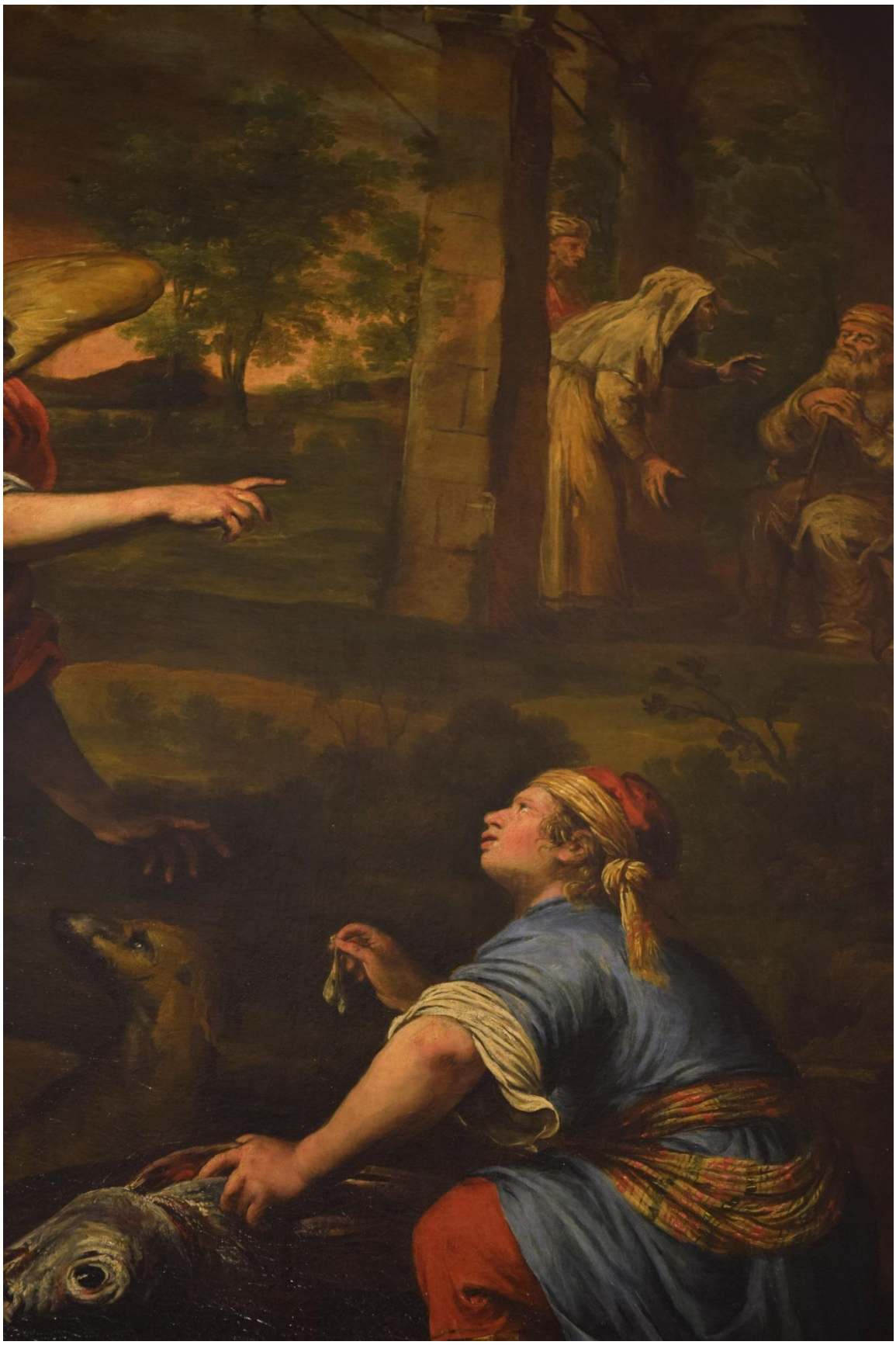


Abbildung 25 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).



Abbildung 26 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).

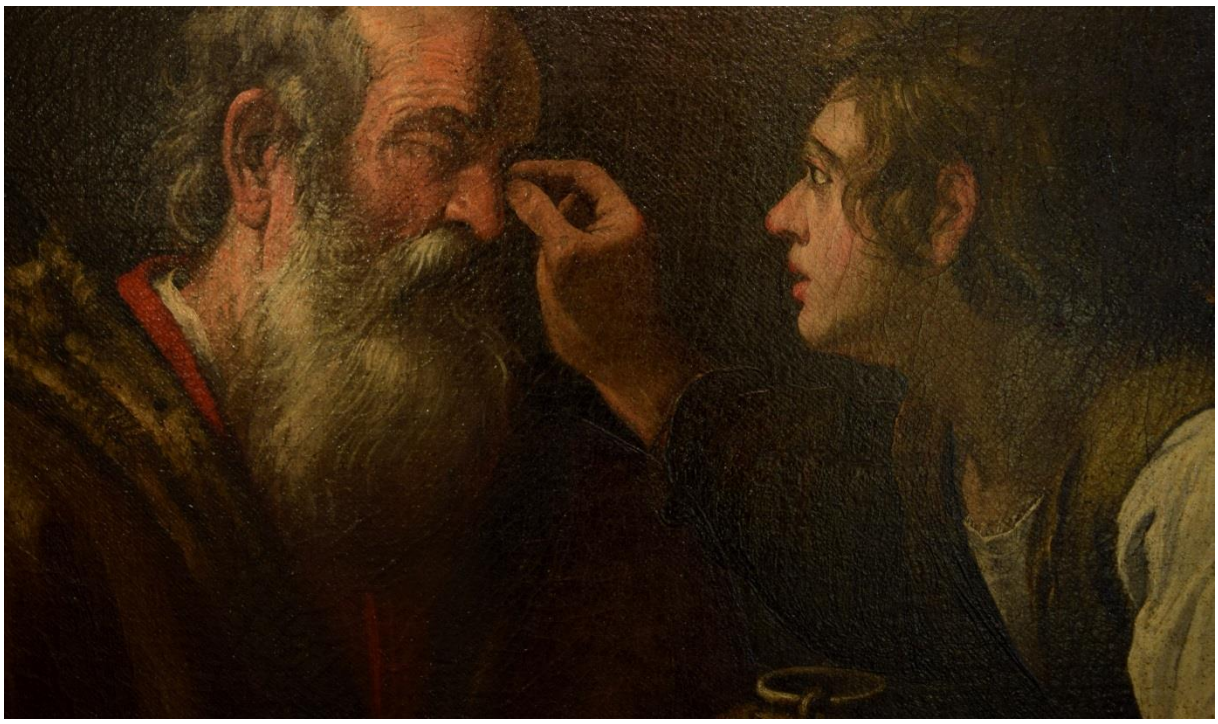


Abbildung 27 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).

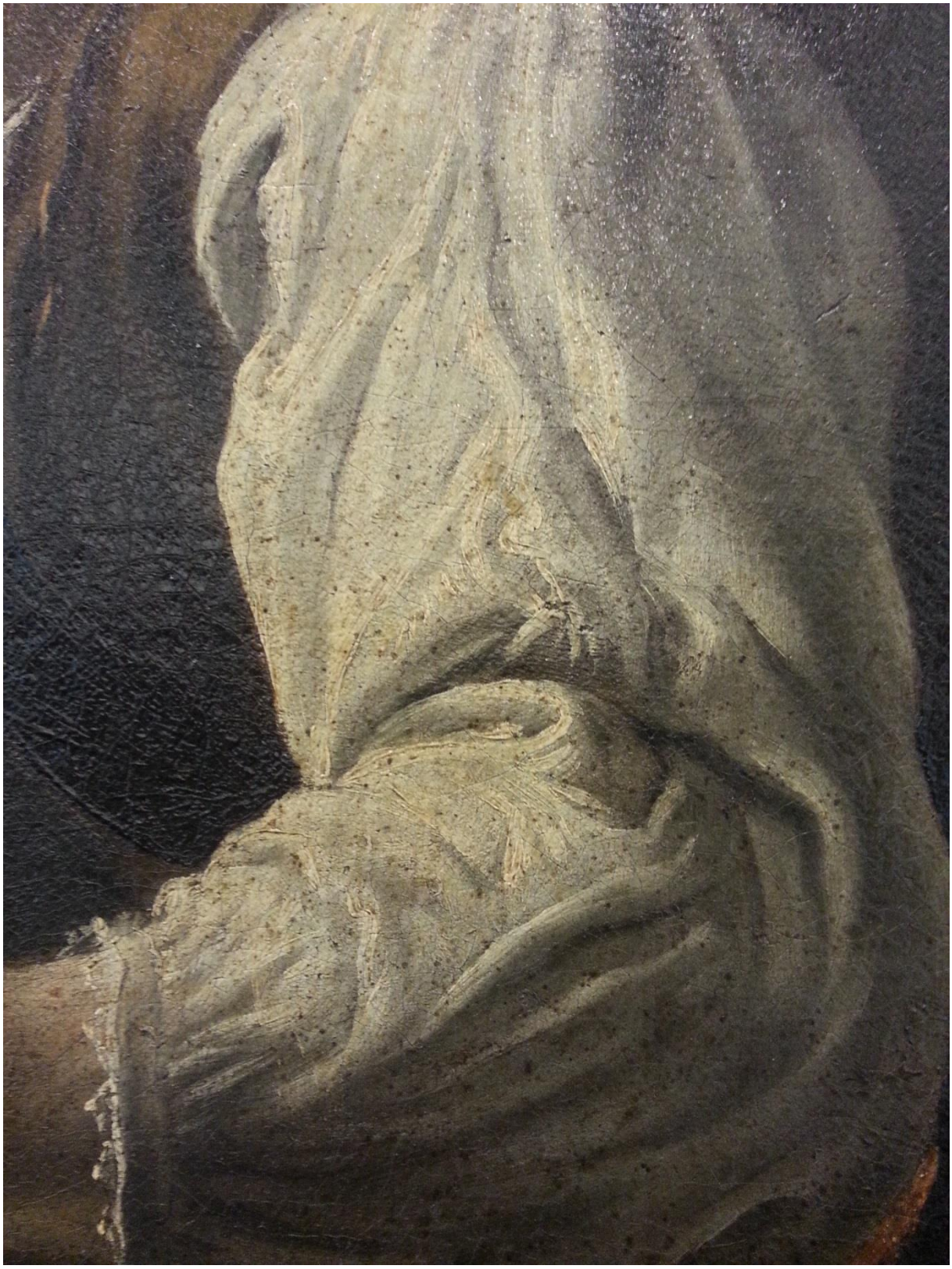


Abbildung 28 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).

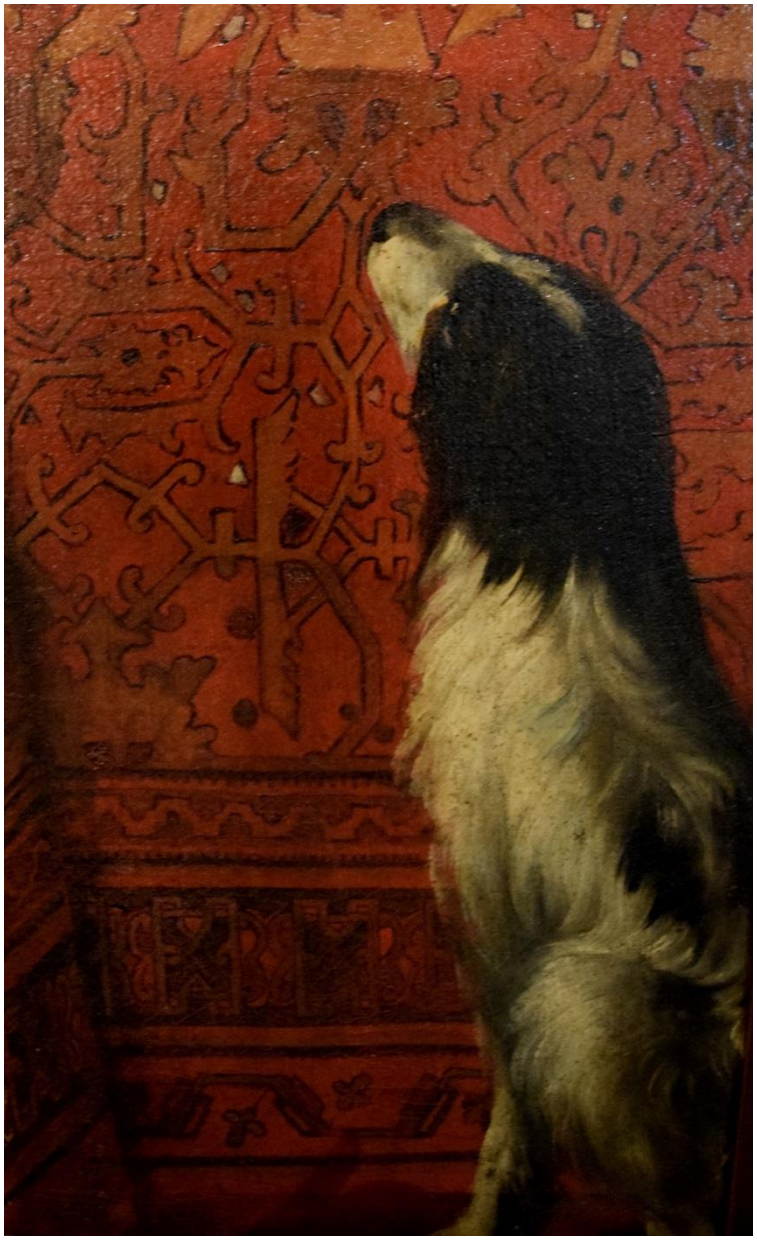


Abbildung 29 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).



Abbildung 30 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).

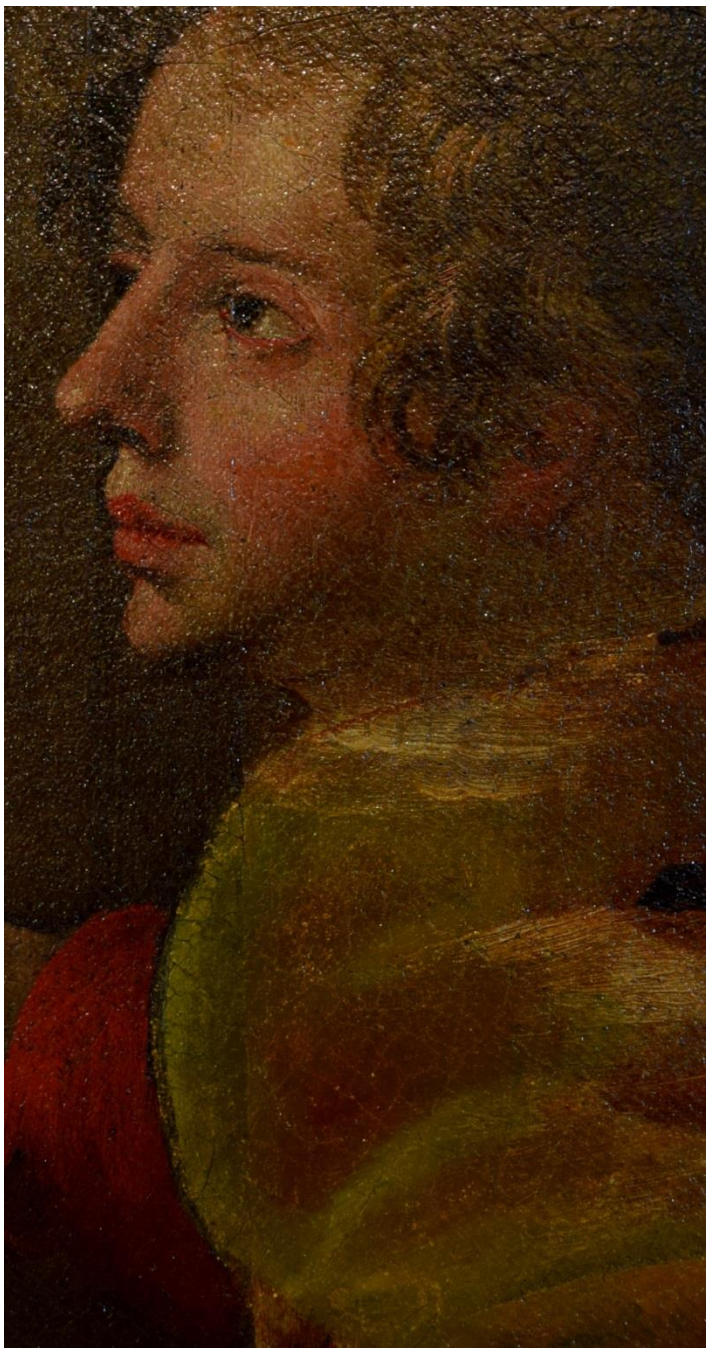


Abbildung 31 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).

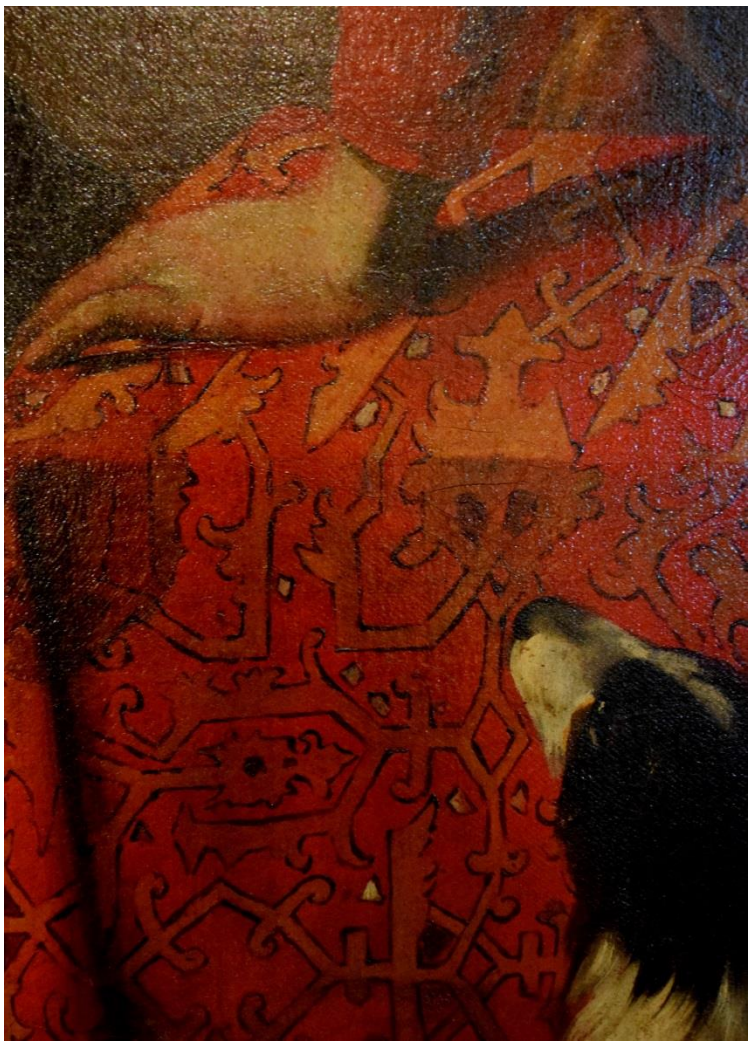


Abbildung 32 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*, Detail

Um 1627, Öl auf Leinwand, 120 x 147 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1969, Provenienz: E.L. Peirano (1926).



Abbildung 33 *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 34 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 35 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 36 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 37 *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*, Detail, *Sibylle von Cumae*

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 38 *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*, Detail, *Persische Sibylle*

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 39 *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*, Detail, *Delphische Sibylle*

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.

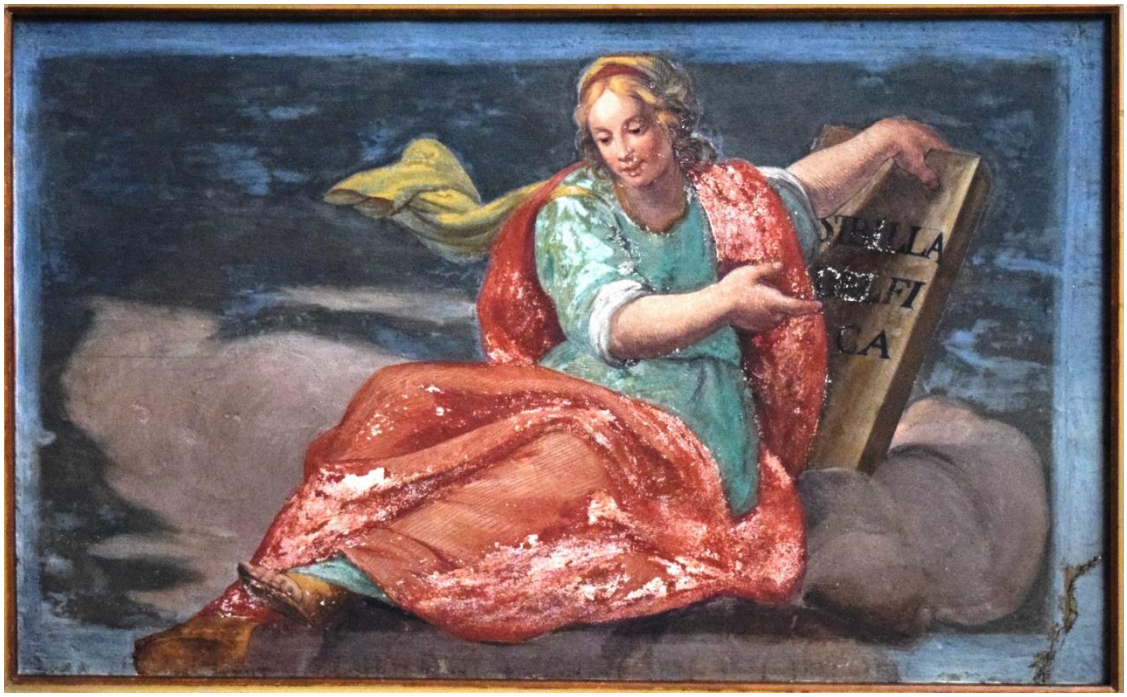


Abbildung 40 *Tobias und der Fisch*; *Sibyllen*, Detail, *Lybische Sibylle*

Um 1627, Fresken, Genua, Palazzo Stefano De Mari, Via San Luca, 5.



Abbildung 41 *Tobias und der Fisch*

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.



Abbildung 42 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

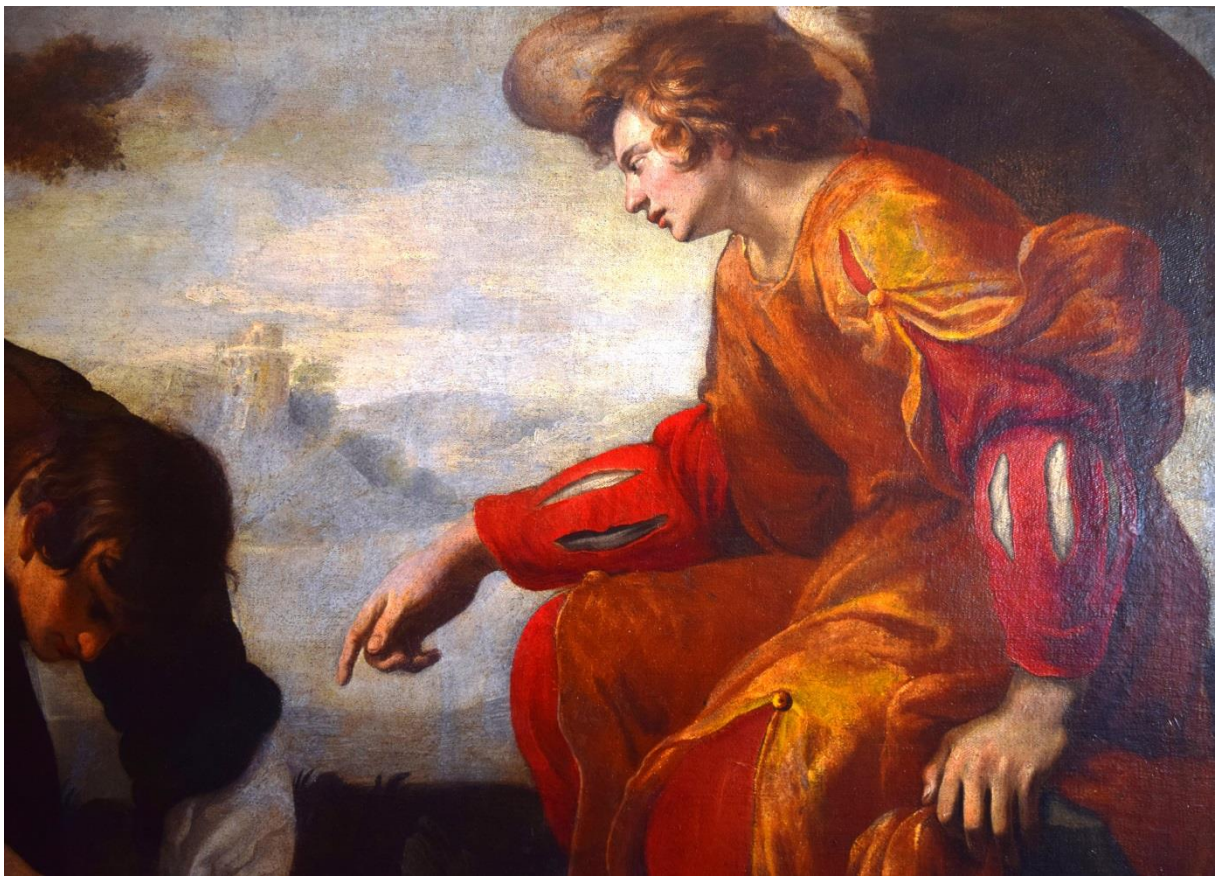


Abbildung 43 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

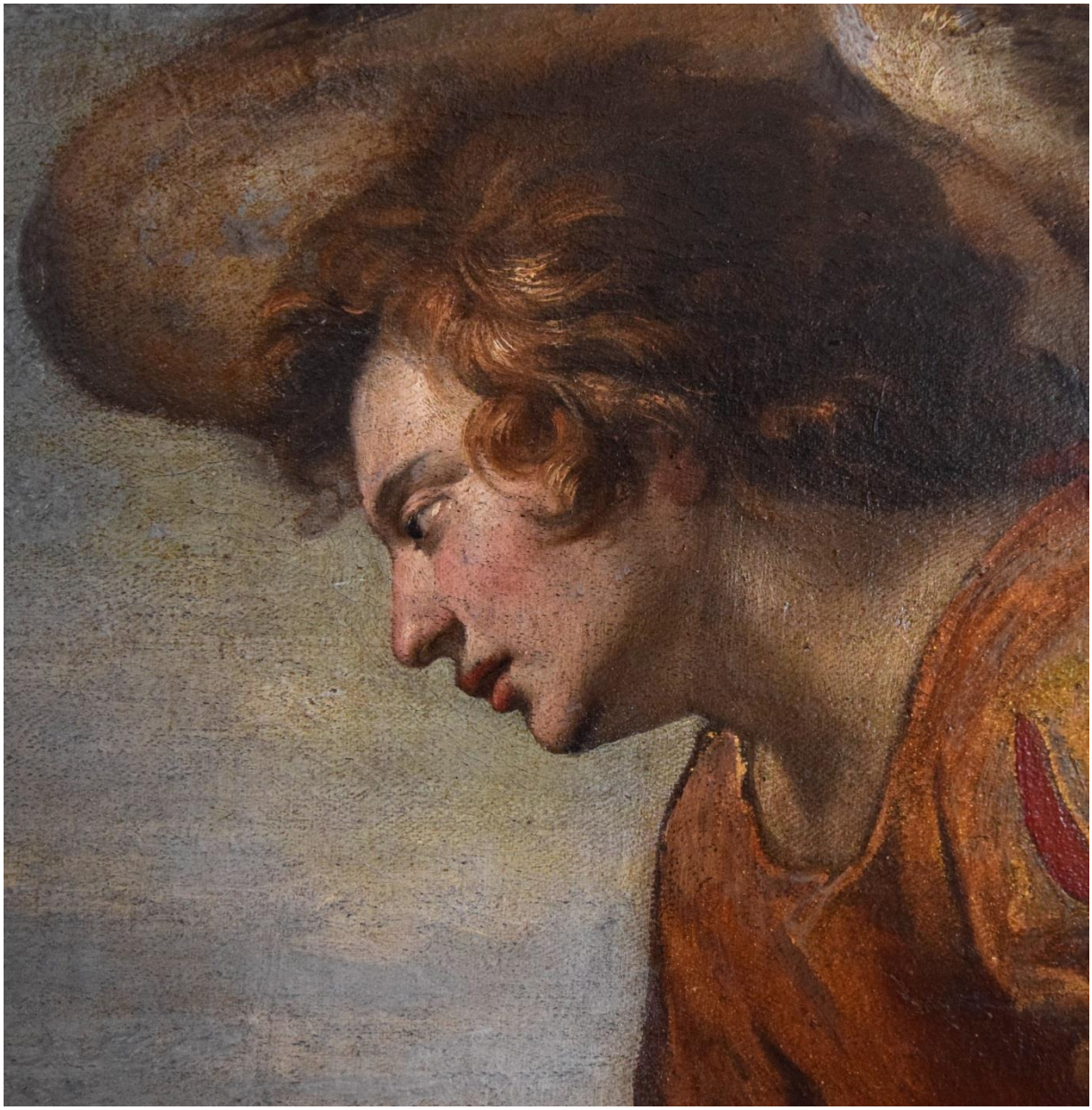


Abbildung 44 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

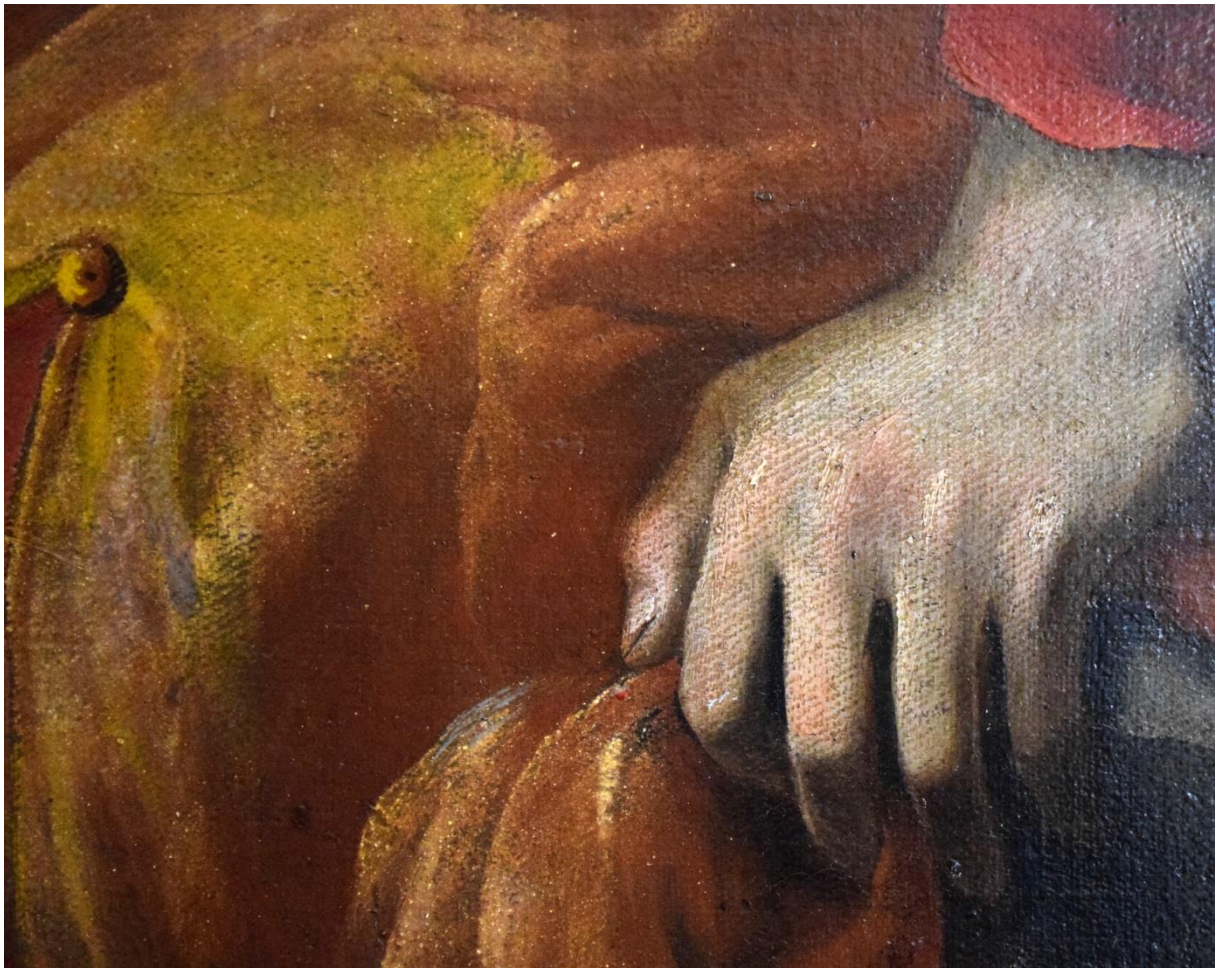


Abbildung 45 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

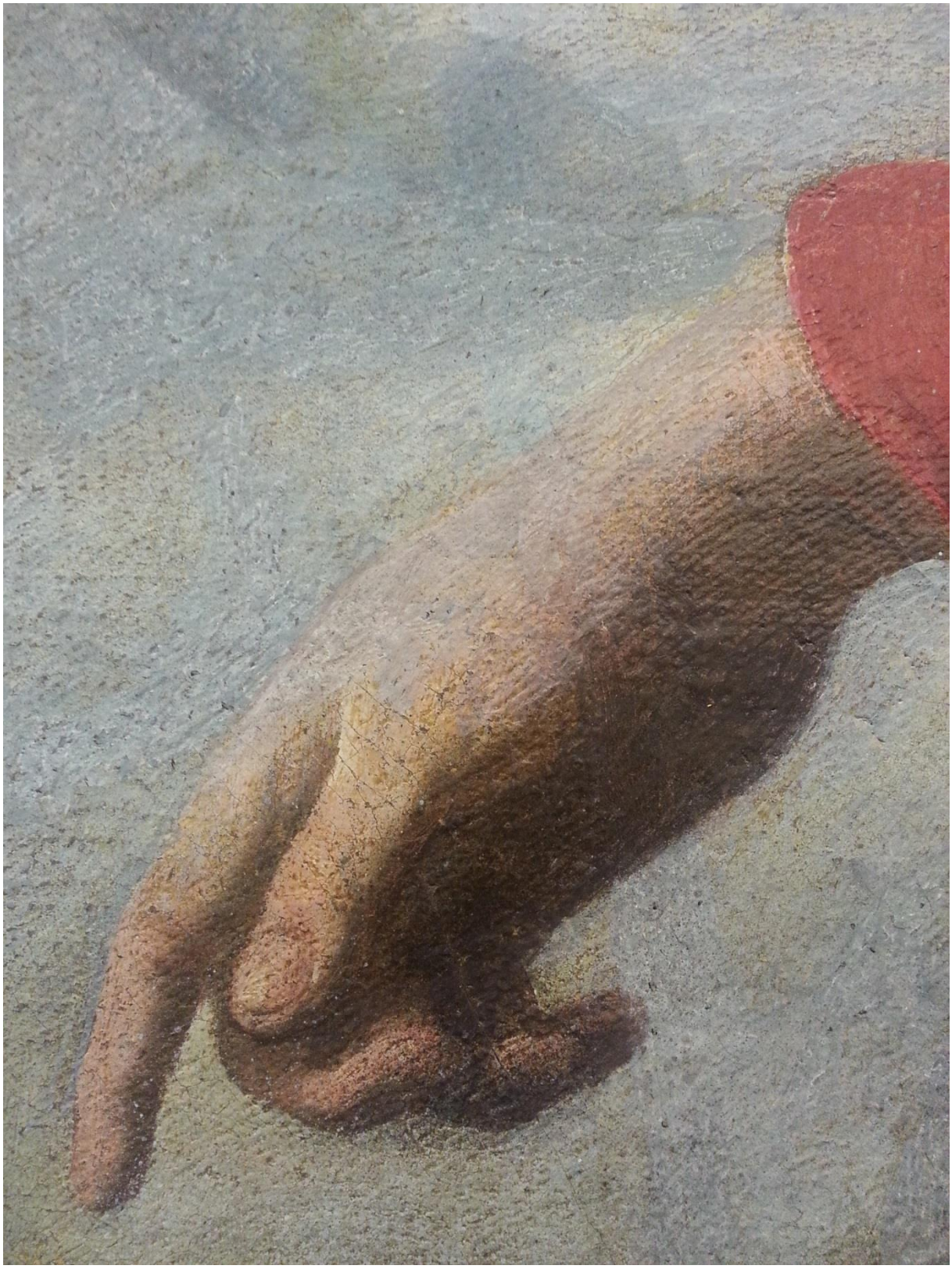


Abbildung 46 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

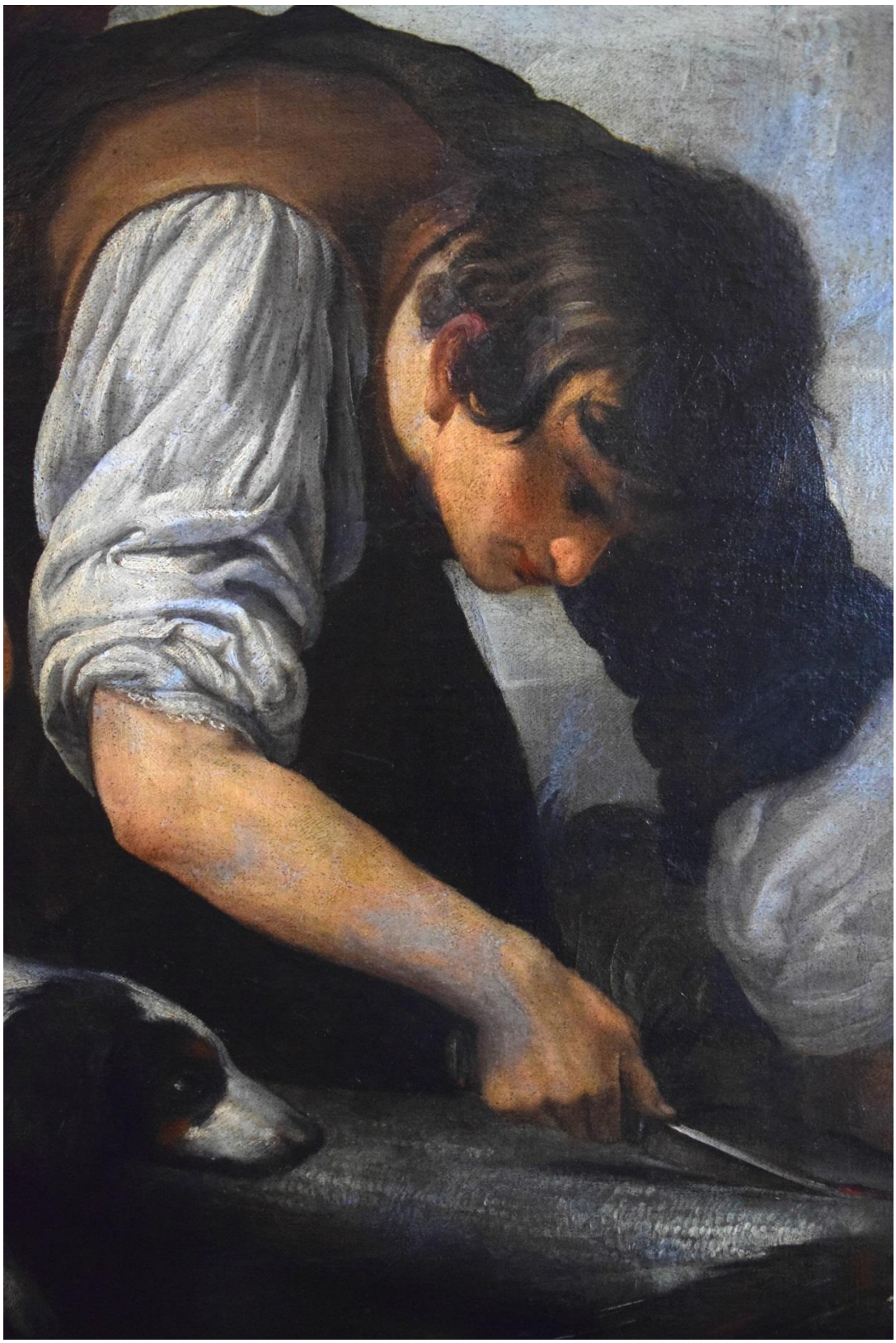


Abbildung 47 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

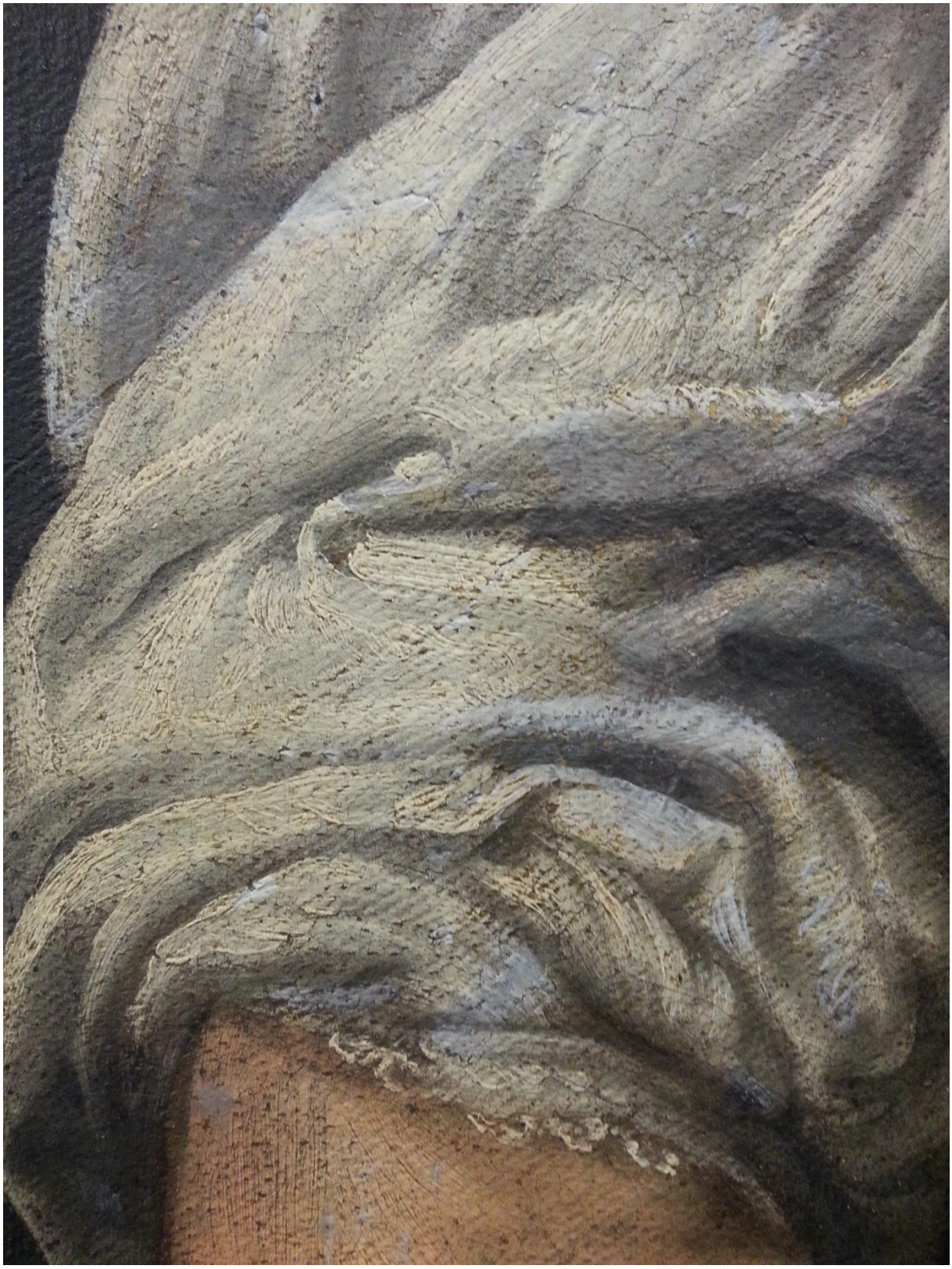


Abbildung 48 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.

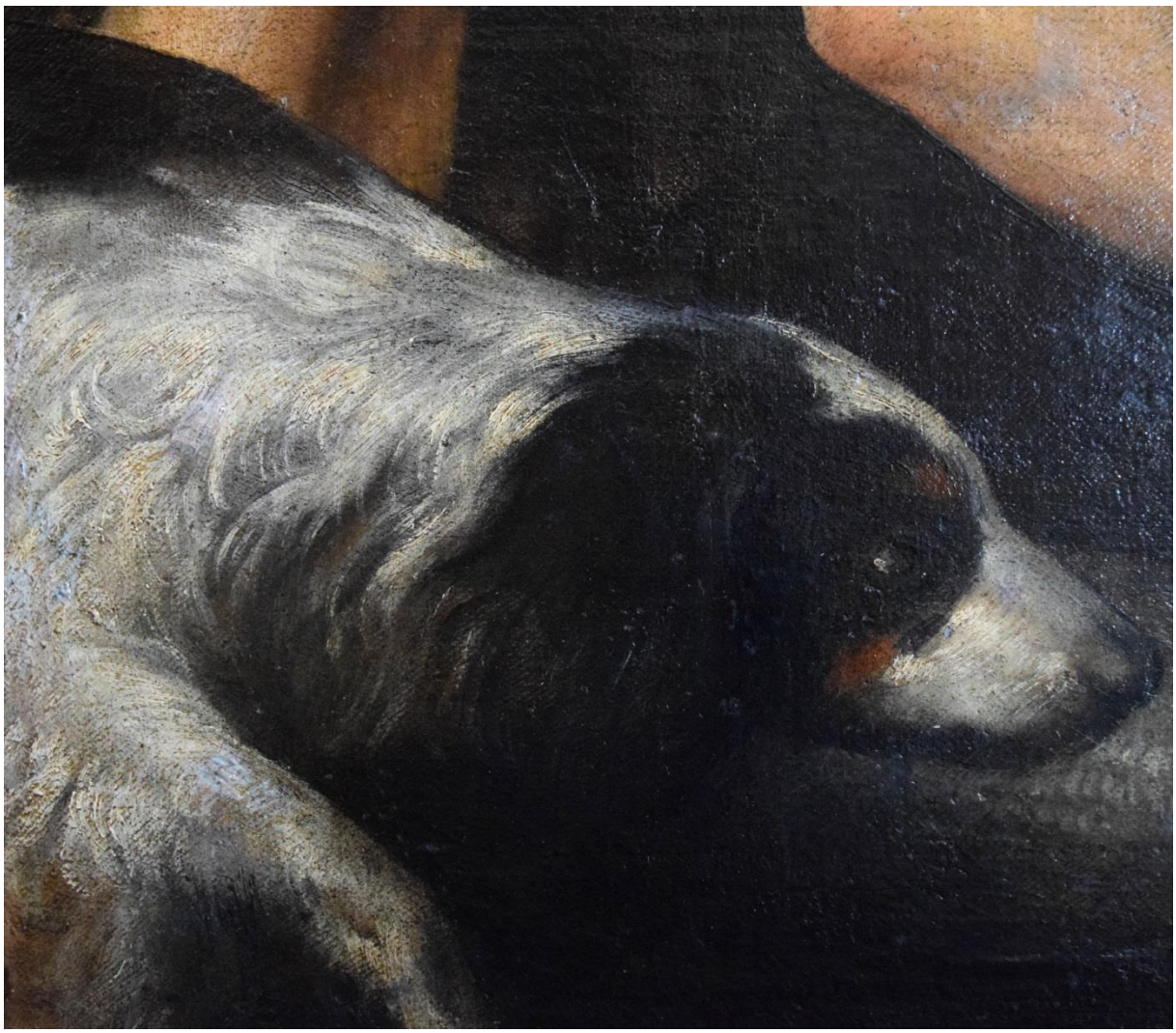


Abbildung 49 *Tobias und der Fisch*, Detail

Um 1627, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Stefano De Mari in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 150 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1968.



Abbildung 50 *Rettung Placidus' durch Maurus*; *Benedikt von Nursia erweckt Tote zum Leben*

Ca. 1630, Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d'Alessandria, Ein Teil der Kirche mit den verbliebenen Fragmenten der Fresken beherbergt heute die Büros der „Amministrazione Provinciale Genova".





Abbildung 51 *Kreuzigung mit Maria und Johannes*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 240 x 172 cm, Genua, Chiesa di San Michele Arcangelo di Montesignano.



Abbildung 52 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*

Um 1630, Öl auf Leinwand, 133 x 169 cm, Genua, Sammlung Zerbone.



Abbildung 53 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*

Um 1630, Öl auf Leinwand, 104 x 150 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's Amsterdam, 22. Mai 1990, Versteigerungsnr. 125, als Kreis von Serodine.



Abbildung 54 *Die sterbende Clorinda*

1630, Kreidezeichnung, 33,2 x 23,2 cm, private Sammlung, Provenienz: Dorotheum Wien, 29.04.1999, Versteigerungsnummer 104.



Abbildung 55 *Die Befreiung Petri*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Arenzano (Genua), Chiesa dei Santi Nazario e Celso, Sakristei, Provenienz: Arenzano (Genua) Oratorio di San Pietro.



Abbildung 56 *Petrus und Laurentius von Rom*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Voltaggio (Alessandria), Chiesa di Santa Maria Assunta e Santi Nazario e Celso.



Abbildung 57 *Madonna mit Christuskind, Johannes Evangelist und Franz von Assisi*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 265 x 175cm, Pedemonte di Serra Riccò, Chiesa della Santissima Annunziata.



Abbildung 58 *Himmelfahrt der Heiligen Magdalena mit Johannes d. Täufer, Thomas von Aquin, Franziskus und Dominikus*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 128 x 92 cm, Quarto (Genua), Chiesa dei Santi Angeli Custodi.



Abbildung 59 *Die Heilige Magdalena mit Philippus und Jakobus d. Ä.*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 230 x 130 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.



Abbildung 60 *Vermählung Mariens*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 235 x 165 cm, Bosio (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Marziano.



Abbildung 61 *Leben des Apostels Bartholomäus*

Ca. 1630, Fresko, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.



Abbildung 62 *Der Heilige Apostel Bartholomäus und Mönche des Kartäuserordens*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 350 x 200cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.



Abbildung 63 *Die Beweinung Christi mit den Heiligen Katherina von Alexandrien und Klara von Assisi*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 166 x 200cm, Rivarolo (Genua), Chiesa di San Bartolomeo della Certosa.

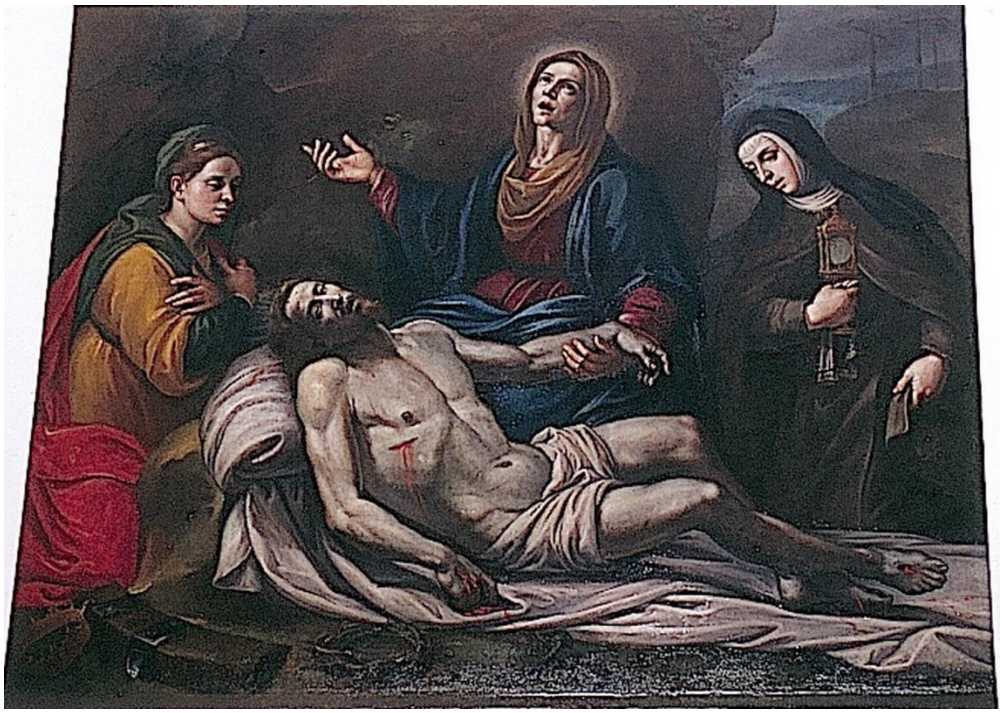


Abbildung 64 *Maria Magdalena am leeren Grab*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 98 x 86 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's Mailand, 03.12.2002.



Abbildung 65 Giovanni Battista Carlone?, *Der Heilige Carlo Borromeo mit den Heiligen Hieronymus und Jakobus d. Ä.*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 170 x 130 cm, Arezzo di Vobbia, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano.

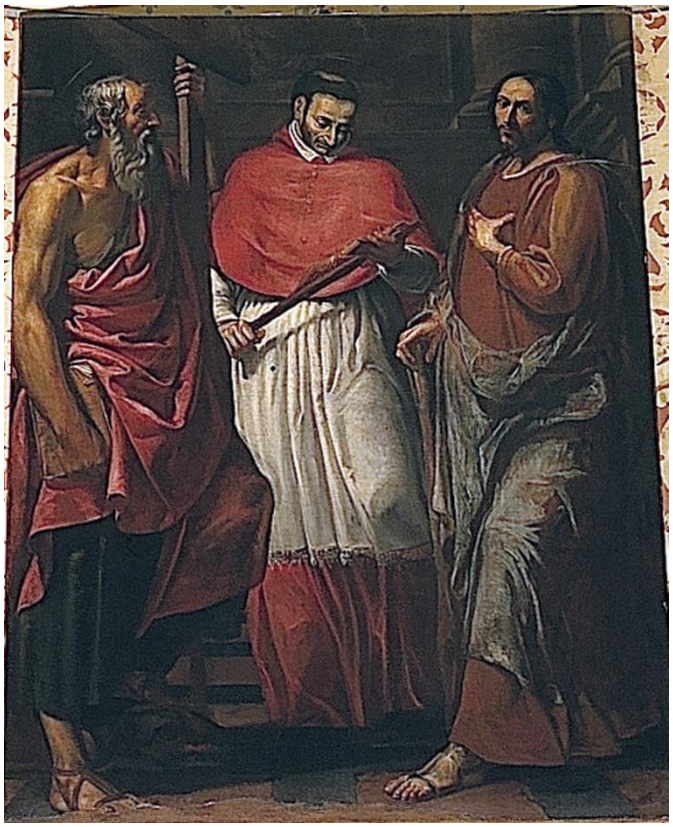


Abbildung 66 *Pietà mit Joseph von Arimathäa*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 87 x 74 cm, private Sammlung, Provenienz: Wannenes Art Auctions, Genua, 1. Juni 2010, Versteigerungsnummer 105.



Abbildung 67 Giovanni und Giovanni Battista Carlone, Fresken der Chiesa di Sant'Antonio Abate in Mailand: *Kreuzerhöhung*; *Der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse*; *Die Eherne Schlange, Die Opferung Isaaks;Moses schließt die Fluten des Roten Meeres.*

1630, Fresken, Mailand, Chiesa di Sant'Antonio Abate, Vierung.



Abbildung 68 *Sitzender Engel*

Ca. 1630, Studie für einen der Engel in den Pendentifs der Kuppel von Sant'Antonio Abate in Mailand, Bleistiftzeichnung mit Bleiweiß-Höhungen auf Karton, 18, 5 x 16 cm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 7120.



Abbildung 69 *Mysterien des Rosenkranzes*

Ca. 1630, Öl auf Leinwand, 15 Bildfelder unterschiedlichen Formats, Arquata Scrivia, San Giacomo Maggiore.



Abbildung 70 *Auferstehung Christi*

Ca. 1630, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 71 *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*

Ca. 1630, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 72 *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*, Detail

Ca. 1630, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.

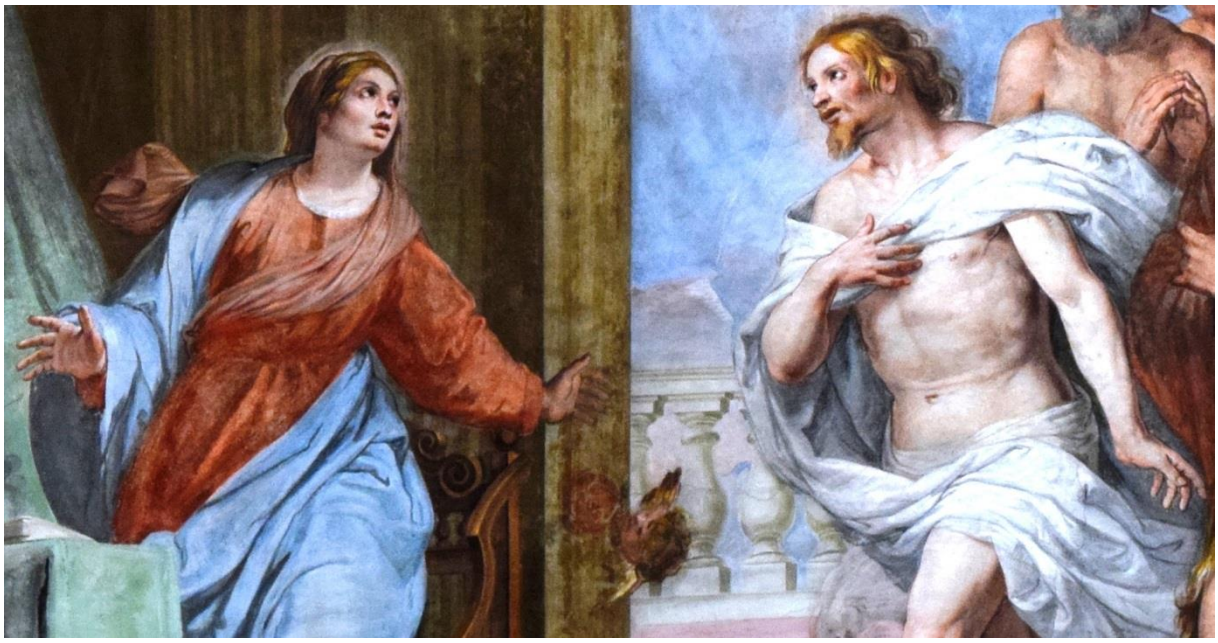


Abbildung 73 *Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria*, Detail

Ca. 1630, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 74 *Krönung Mariens*

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 75 *Krönung Mariens*, Detail

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 76 *Krönung Mariens*

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des Mittelschiffes.



Abbildung 77 *Musizierende Engel*

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato.



Abbildung 78 *Musizierende Engel*

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato.







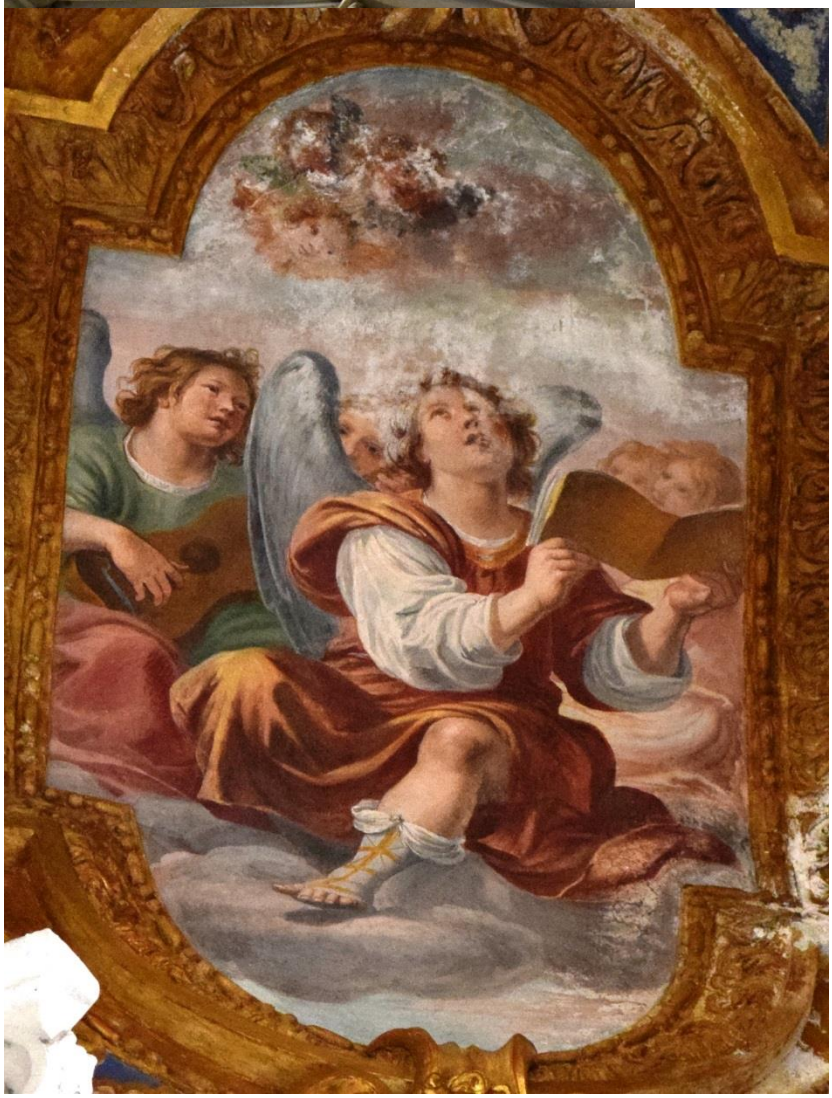






Abbildung 79 *Apostel*; *Propheten*; *Franziskanerbrüder*; *Musizierende Engel*

Ca. 1630, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Obergaden.



Abbildung 80 *Mariä Himmelfahrt mit den Heiligen Nikolaus, Antonius Abbas, Rochus und der Bethlehemitische Kindermord*

1631, Öl auf Leinwand, 285 x 193 cm, Sassello (Savona), Cappella di S. Antonio Abate.

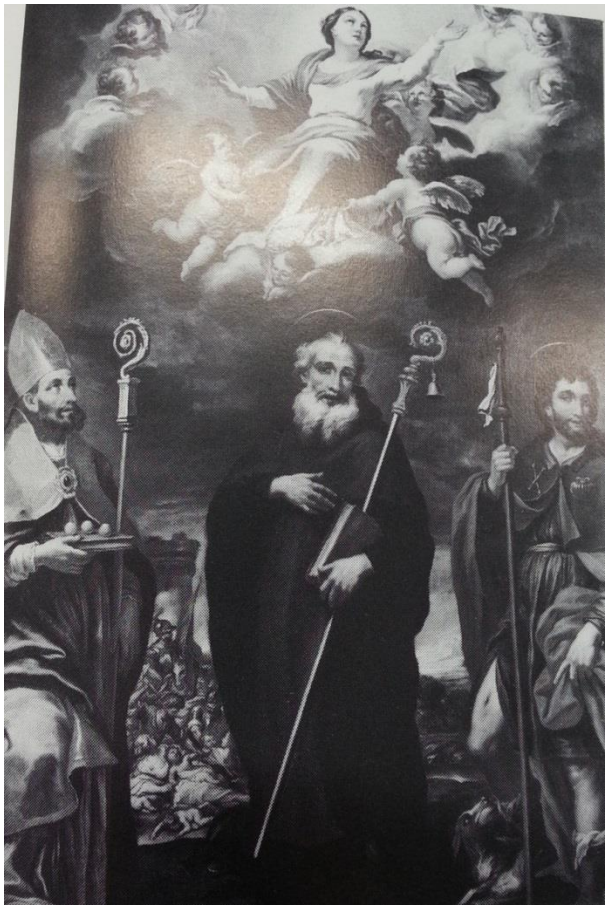


Abbildung 81 *Beschneidung Christi*; *Jesus unter den Doktoren*

Ca. 1631, Fresken, Genua, Santa Maria di Castello, Cappella del Rosario, Lünetten.





Abbildung 82 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Der Heilige Benedikt empfängt die Knaben Maurus und Placidus*

Ca. 1631, Fresko, Genua, S. Marta.



Abbildung 83 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Benedikt und der Knappe Riggone*

Ca. 1631, Fresko, Genua, S. Marta.



Abbildung 84 Giovanni Battista Carlone und Schule, *König Totila vor Benedikt*

Ca. 1631, Fresko, Genua, S. Marta.

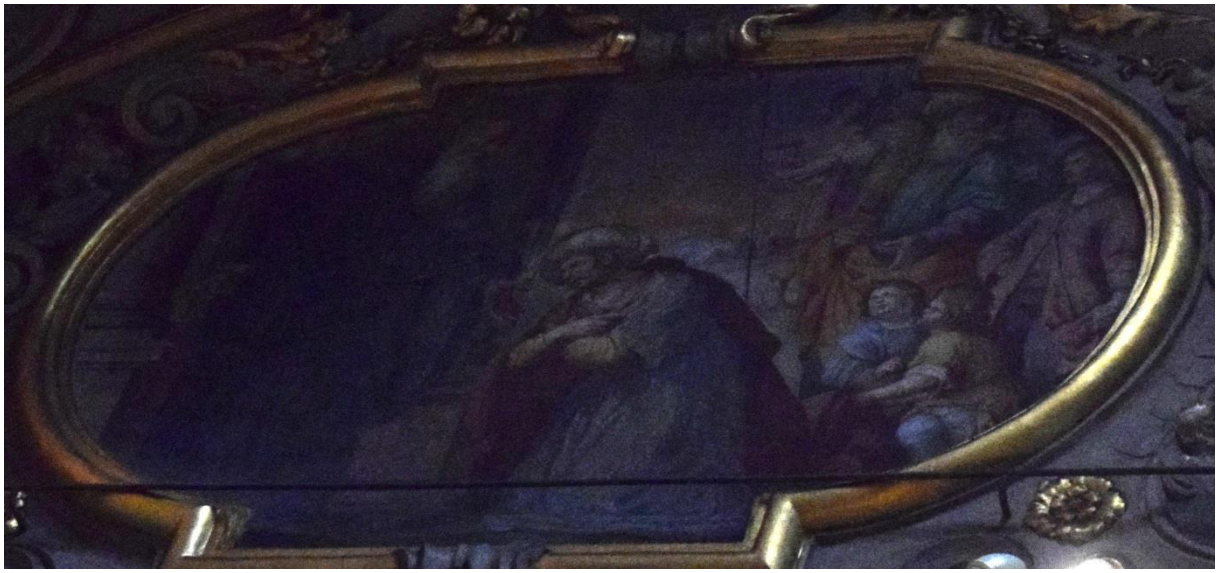


Abbildung 85 Ca. 1631, Giovanni Battista Carlone und Schule, *Die Vier Evangelisten Johannes, Lukas, Markus, Matthäus*

Ca. 1631, Fresken, Genua, S. Marta.



Abbildung 86 *Bekehrung des Paulus*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm, Savona, Seminario Vescovile.



Abbildung 87 *Bekehrung des Paulus*, Detail

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm, Savona, Seminario Vescovile.

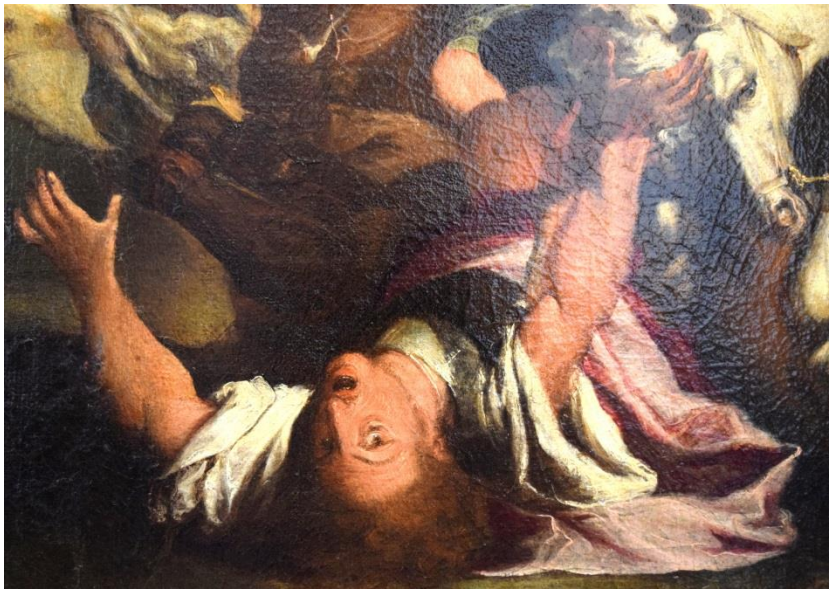


Abbildung 88 *Bekehrung des Paulus*, Detail

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm, Savona, Seminario Vescovile.

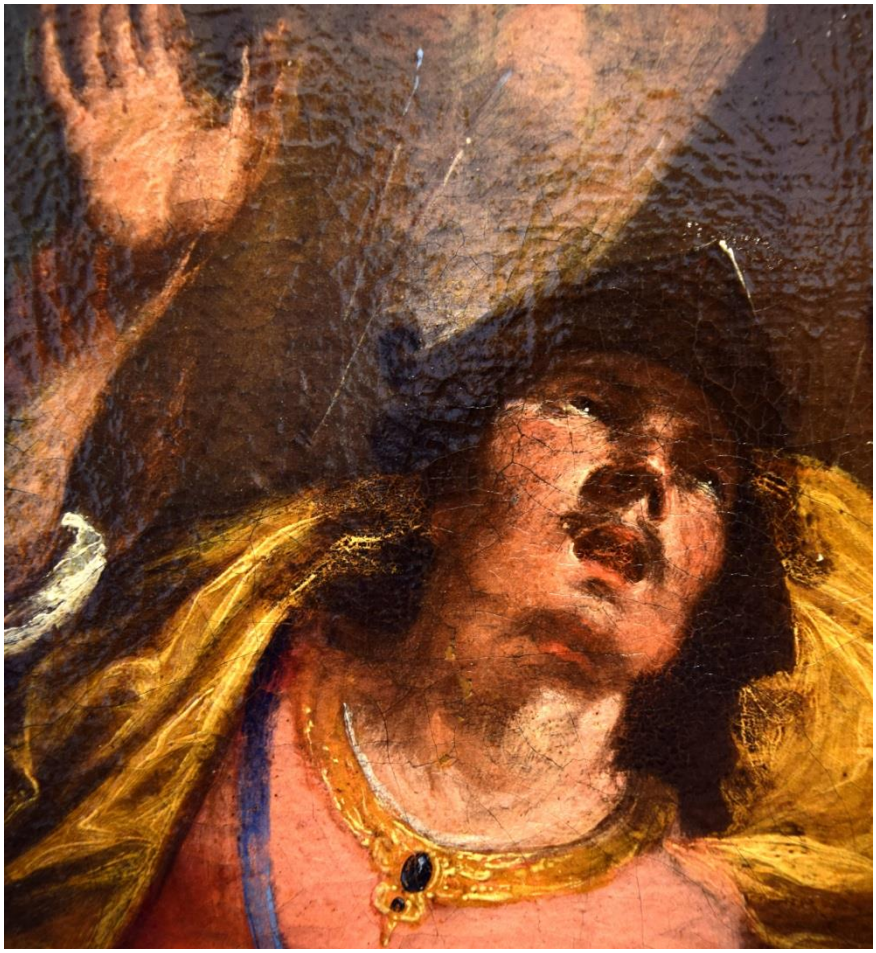


Abbildung 89 *Martyrium des Heiligen Stephanus*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 87 x 69,8 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 9. Dezember 1994, Versteigerungsnummer 54, zuvor: John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713-1792), Luton Park (als Giovanni Andrea Donducci, genannt Il Mastelletta).



Abbildung 90 Gioacchino Assereto (Genua 1600 – 28. Juni 1649), *Martyrium des Heiligen Stephanus*, Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB1587.



Abbildung 91 *Die Heilige Maria von der Gnade mit den Heiligen Laurentius und Rochus*

1632, Öl auf Leinwand, Lugano, S. Lorenzo.



Abbildung 92 *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, Alassio, Istituto Don Bosco, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Provenienz: Genua, ehemalige Chiesa di S. Caterina d‘ Alessandria.



Abbildung 93 *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*, Detail

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, Alassio, Istituto Don Bosco, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Provenienz: Genua, ehemalige Chiesa di S. Caterina d‘ Alessandria.



Abbildung 94 *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*, Detail

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, Alassio, Istituto Don Bosco, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Provenienz: Genua, ehemalige Chiesa di S. Caterina d‘ Alessandria.

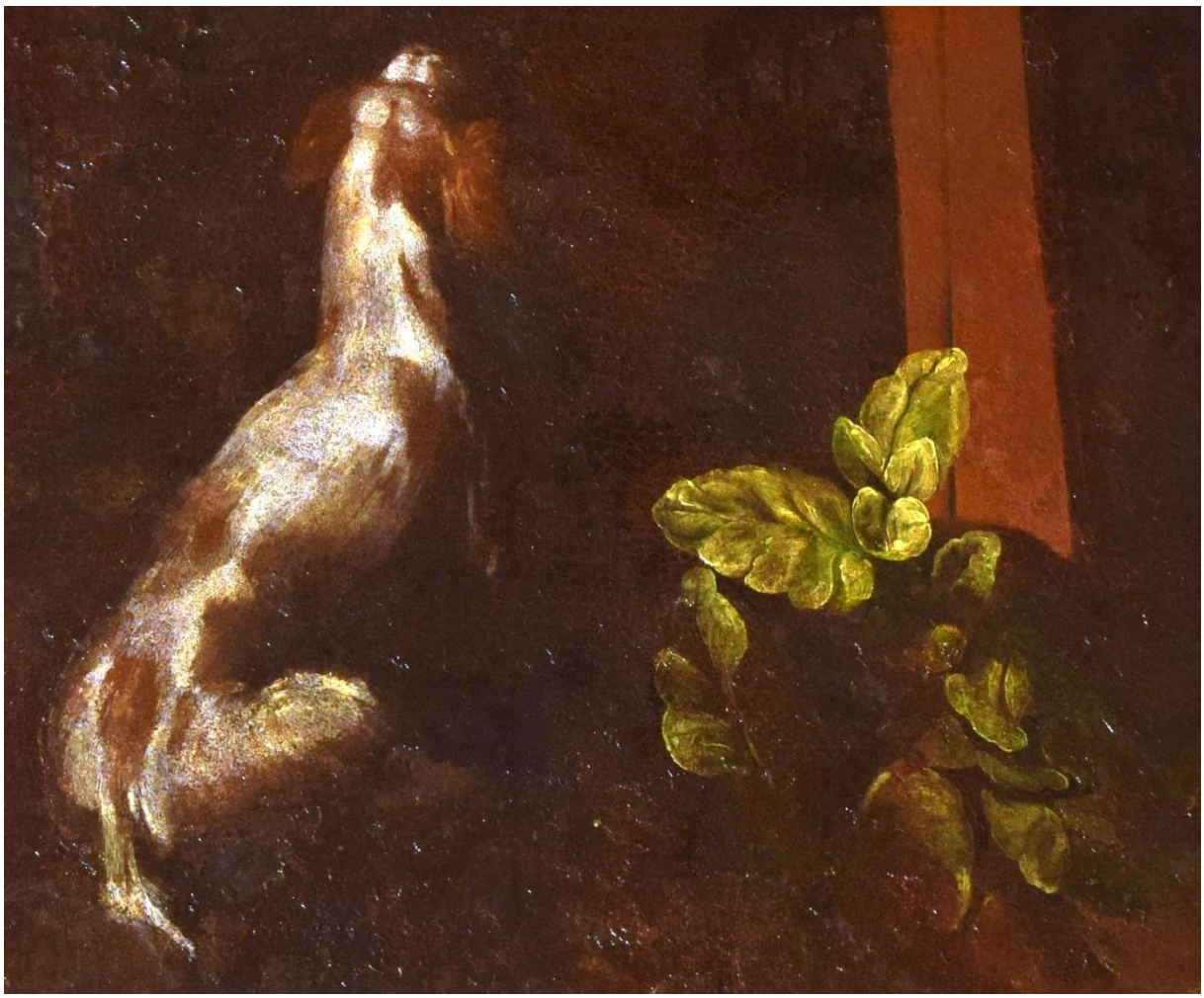


Abbildung 95 *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras*

1632, Öl auf Leinwand, 320 x 320 cm, signiert (unten links) BAPTA.CARLONUS (1632?), Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 96 *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras*, Detail

1632, Öl auf Leinwand, 320 x 320 cm, signiert (unten links) BAPTA.CARLONUS (1632?), Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 97 *Jakobus der Ältere öffnet König Ferdinand I. die Pforten Coimbras*, Detail

1632, Öl auf Leinwand, 320 x 320 cm, signiert (unten links) BAPTA.CARLONUS (1632?), Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 98 *Paulus begegnet Plautilla auf dem Weg zu seiner Hinrichtung*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 405 x 222 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.



Abbildung 99 *Martyrium des Heiligen Paulus*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 405 x 225 cm, Busalla (Genua), Chiesa di S. Giorgio, Provenienz: Genua, S. Paolo di Pré.



Abbildung 100 *Ecce Homo*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 154 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33.



Abbildung 101 *Kreuztragung*

Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 105 x 158, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 17. Mai 1997, Versteigerungsnummer 33.



Abbildung 102 *Jakobs Taufe des Häschers Josias*

Ca. 1632, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des rechten Seitenschiffes.



Abbildung 103 *Die Predigt des Matthäus*

Ca. 1632, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des rechten Seitenschiffes.



Abbildung 104 *Die Verbreitung des Evangeliums durch Simon und Judas in Persien*

Ca. 1632, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des rechten Seitenschiffes.



Abbildung 105 *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (größtenteils zerstört, *Cognizione* im seitlichen Bildfeld erhalten)

Ca. 1632, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des linken Seitenschiffes.



Abbildung 106 *Die Überquerung des Jordans* (beschädigt)

Ca. 1632, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Gewölbe des linken Seitenschiffes.



Abbildung 107 *Der Heilige Joseph mit einer Cölestinerin*

Ca. 1633, 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.

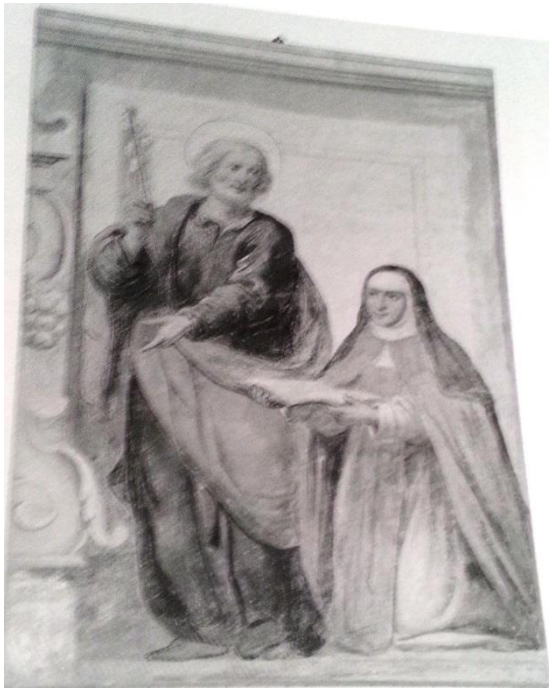


Abbildung 108 *Johannes d. Täufer mit Maria Vittoria de Fornari Strata*

Ca. 1633, 1958 vom einstigen Untergrund abgetragenes Fresko, 65 x 50cm, Serra Riccò, Monastero della Santissima Annunziata e dell'Incarnazione, Provenienz: Genua, SS. Incarnazione.



Abbildung 109 *Anbetung der Hirten*

Ca. 1633, Öl auf Leinwand, 222 x 138 cm, S. Cipriano di Serra Riccò (Genua), Monastero dell'Incarnazione, Atrium, Provenienz: Genua, Natività delle Turchine.



Abbildung 110 *Anbetung der Hirten*

Ca. 1634, Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm, Bonassola, Chiesa di Santa Caterina di Alessandria.



Abbildung 111 *Der brennende Dornbusch*

Ca. 1635, Fresko, Genua Palazzo Assereto (Palazzo Cataldi Penco, Piazza San Luca 2), erstes Piano Nobile.



Abbildung 112 G.B. Carlone und Jan Roos, *Balbi-Fries: Poseidon lässt Amphitrite gefangen nehmen*

Zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4.



Abbildung 113 Domenico Fiasella, *Balbi-Fries: Neptun rettet Amymone*

Zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4.



Abbildung 114 Domenico Fiasella und G.B. Carlone, *Balbi-Fries: Der Tanz der Nereiden auf Naxos*

Zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4.



Abbildung 115 G.B. Carlone und Jan Roos, *Balbi-Fries: Triumph des Reichtums von Land und Meer*

Zweite Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, jeweils zwei Gemälde mit den Maßen 792 x 100 cm und 679 x 100 cm, Genua, heutiger Sitz der Universität, Via Balbi 4.

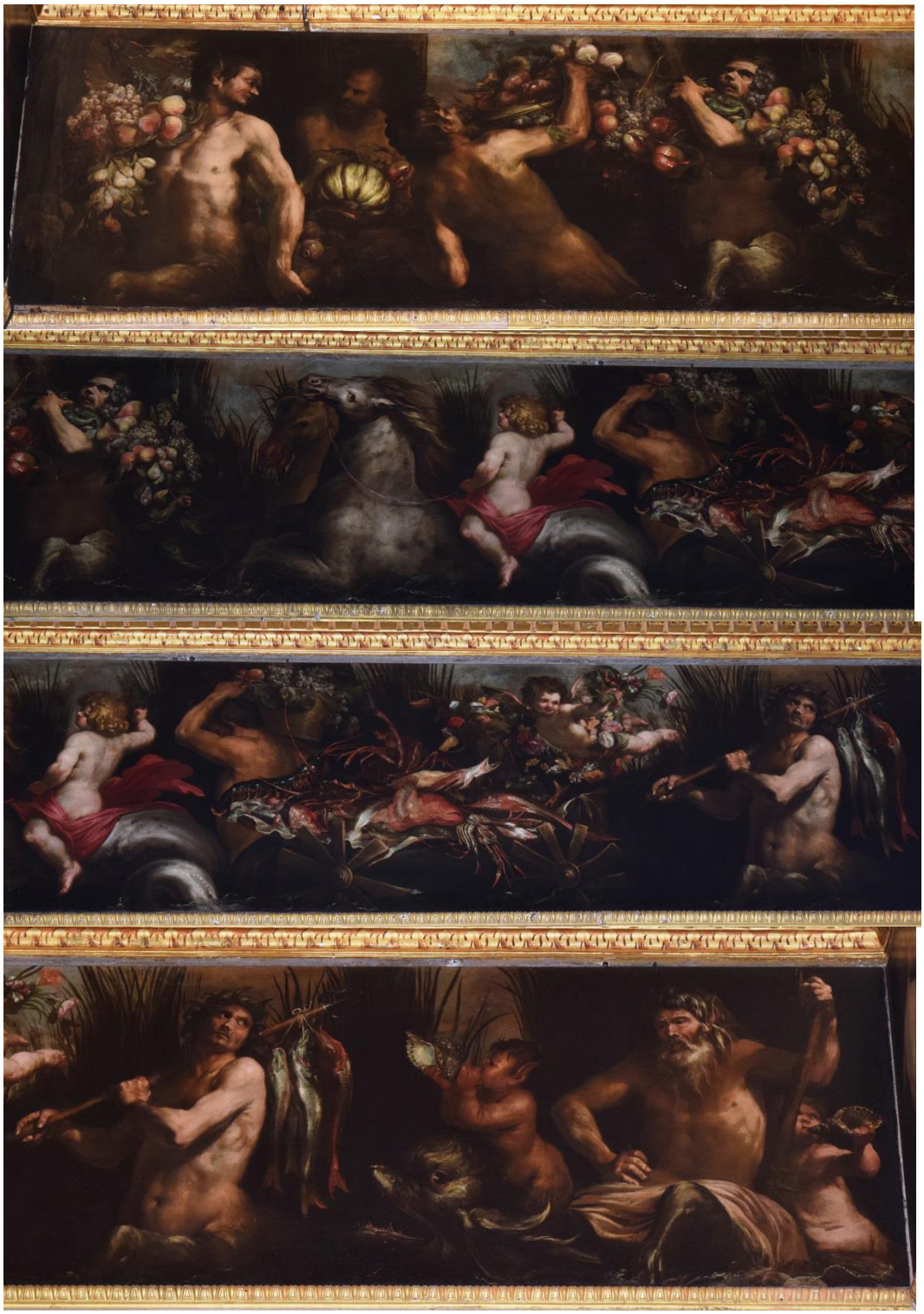


Abbildung 116 *Opferung Isaaks*

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 117 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 118 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 119 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 120 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 121 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 122 *Opferung Isaaks*, Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 123 *Opferung Isaaks*, Details, *Putti*

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.

















Abbildung 124 *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; *Konzerte*; *Vier Kardinaltugenden*

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 125 *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 126 *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 127 *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.

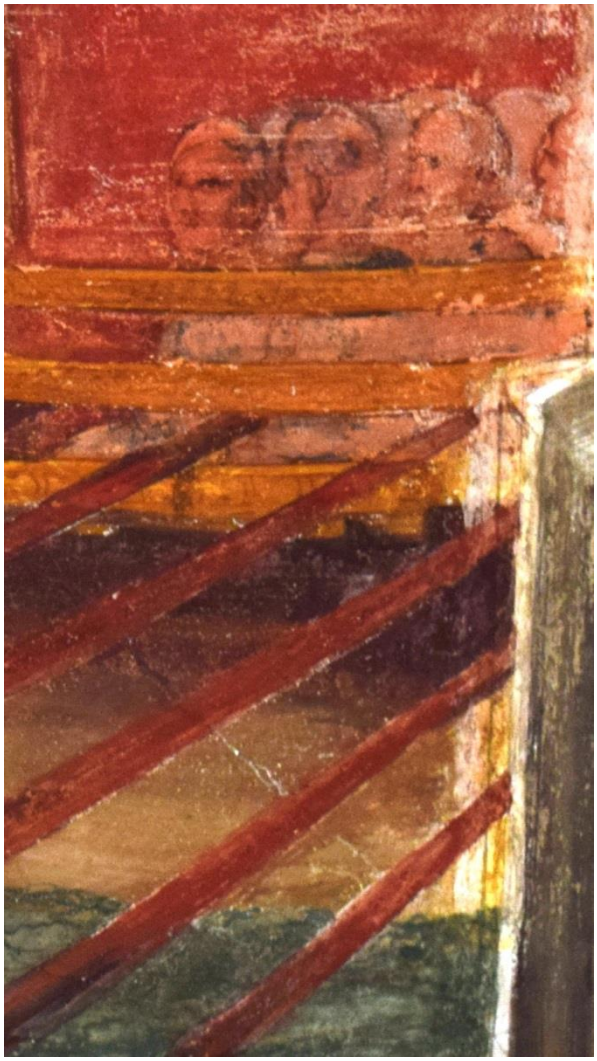


Abbildung 128 *Kardinal Giovan Domenico Spinola empfängt die Infantin Maria Anna von Spanien am 25. Juni 1630 in Ventimiglia*; Detail

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



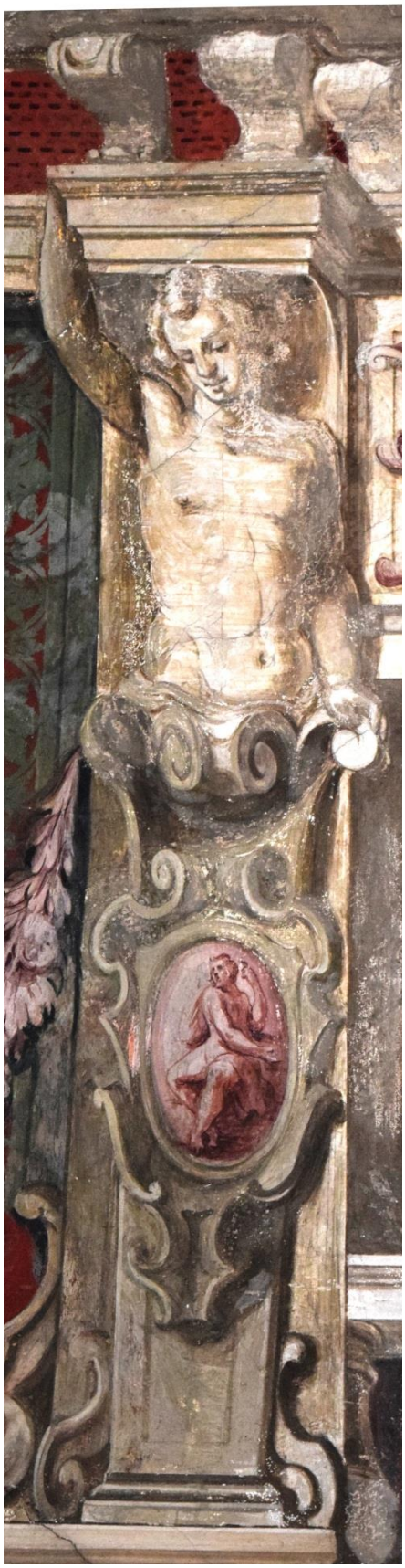
Abbildung 129 *Konzerte*

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 130 *Konzerte*, Details

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



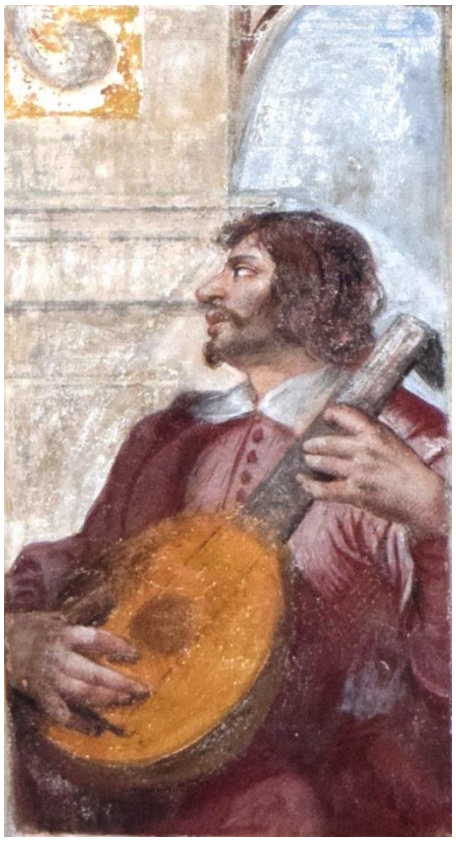














Abbildung 131 *Vier Kardinaltugenden Justitia, Prudentia, Temperantia, Fortitudo*

Ca. 1637, Fresko, Genua, Palazzo Spinola Agnese, zweites Piano Nobile.



Abbildung 132 *Ambrogio Spinola empfängt Prinz Ladislaus von Polen während der Belagerung von Breda*; *Die Übergabe der Stadt Aachen an Ambrogio Spinola*; *Federico Spinola wird zum Kommandant der belgischen Flotte ernannt*

Ca. 1637, vom Untergrund abgetragene Fresken, private Sammlung, Provenienz: Christie's, Castello Galli della Loggia (Turin), 21-22 September 1987, Versteigerungsnr. 656, dokumentiert als Tempera auf Leinwand, 155 x 228 cm, ehemals Genua, Palazzo Doria Spinola, Galerie.



Abbildung 133 *Opferung Isaaks*

Um 1640, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Provenienz: Christies's Rom.

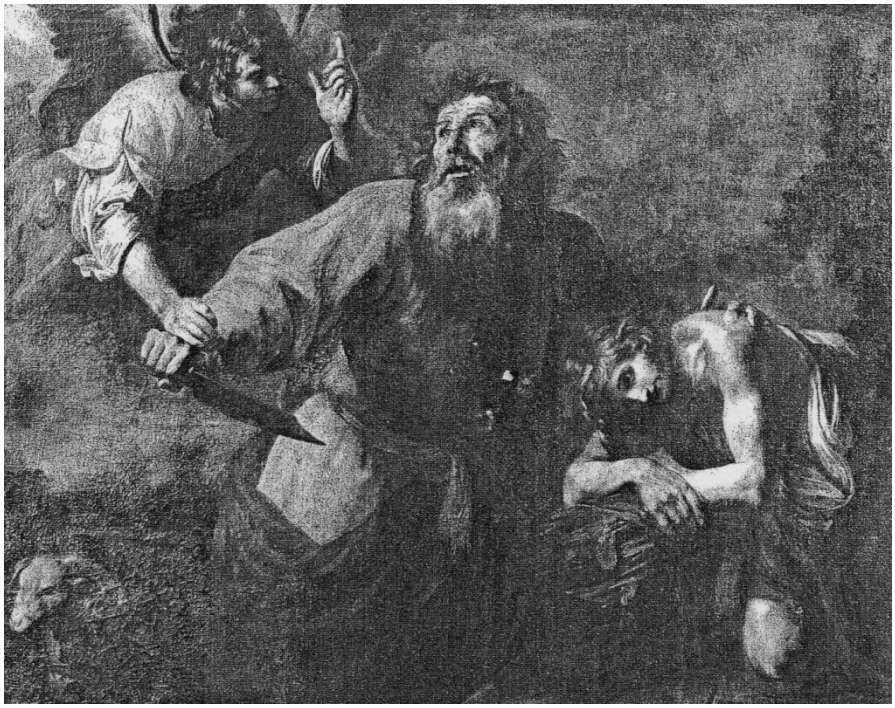


Abbildung 134 *Opferung Isaaks*

Um 1640, Öl auf Leinwand, private Sammlung.



Abbildung 135 *Rebekka und Elieser am Brunnen*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 171 x 221 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte, Mailand 12.12.1988, Versteigerungsnr. 670.



Abbildung 136 *Die Heiligen Sebastian, Franziskus, Johannes der Täufer, Rochus, Carlo Borromeo und Jakobus der Ältere*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 211 x 157 cm (beschnitten am oberen Bildrand), Maroggia, Pfarrkirche, Detail.



Abbildung 137 *Muttergottes mit ihren Schwestern Maria Kleophas und Salome und Johannes Evangelist am Grab Christi*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 147 x 102 cm, Genua, Chiesa degli Ospedali Civili di Genova, Provenienz: Genua, Chiesa dell'Annunziata di Portoria, Sakristei.



Abbildung 138 *Flora*

Um 1640, Öl auf Leinwand, 86 x 122,5 cm, Genua, Sammlung Palazzo Durazzo Pallavicini, Galleria dei Codici.



Abbildung 139 *Moses tritt auf die Krone des Pharaos*

Um 1640, Öl auf Leinwand, 179 x 238 cm, private Sammlung, Provenienz: Kunstmarkt Florenz 1969.



Abbildung 140 *Das Martyrium des Heiligen Andreas*

Ca. 1640, Abgetragenes Fresko, ehemals Genua, S. Andrea della Porta.



Abbildung 141 *Berufung der Heiligen Petrus und Andreas*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.



Abbildung 142 *Die Verurteilung des Heiligen Andreas*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 270cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.

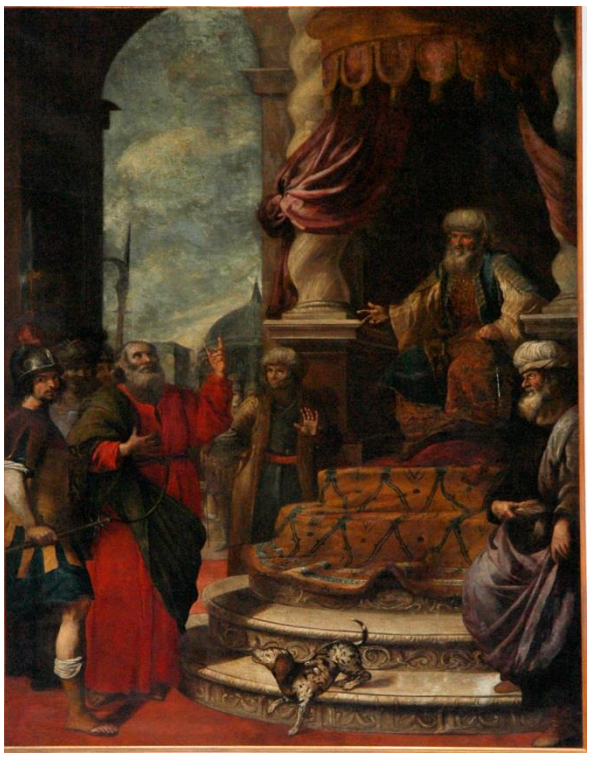


Abbildung 143 *Kreuzigung des Heiligen Andreas*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 350 x 260cm, Genua, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Andrea della Porta.



Abbildung 144 *Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 75 x 85,5 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand 29. November 1973, Versteigerungsnummer 79.



Abbildung 145 *Der Heilige Franziskus von Borja*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 430 x 271 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria della Cella, Sakristei; Provenienz: Genua, S. Pietro in Vincoli.

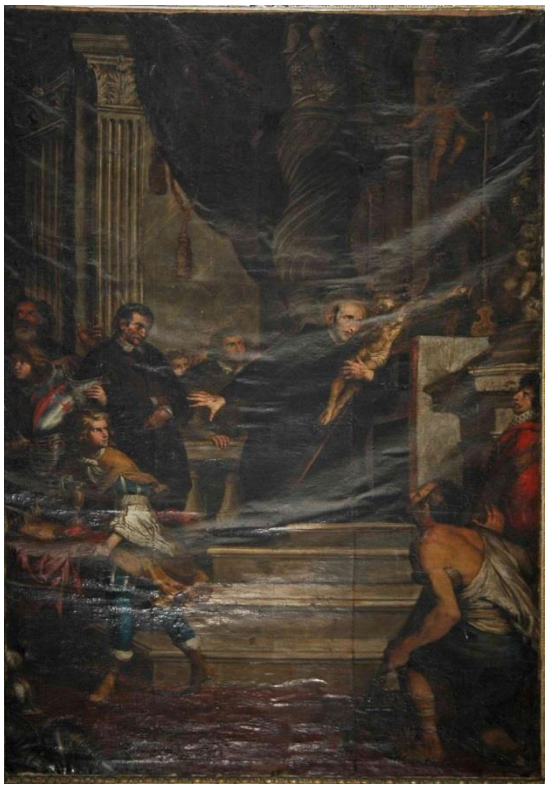


Abbildung 146 *Der Heilige Thomas von Villanova schenkt seine Habseligkeiten den Armen*

Ca. 1640, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Sestri Ponente, Chiesa della Natività di Maria Santissima e San Nicola da Tolentino, Provenienz: Genua, Chiesa della Visitazione.



Abbildung 147 Giovanni Battista Carlone (?)/Giovanni Bernardo Carbone(?), *Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens*

Ca. 1641, Öl auf Leinwand, 148 x 105 cm, private Sammlung; Provenienz: Marc-Arthur Kohn, Paris, Oktober 1996 (als G.B. Carlone).



Abbildung 148 *Joseph und die Frau des Potiphar*

Ca. 1642, Öl auf Leinwand, 135 x 165 cm, Turin, Galleria Giamblanco.



Abbildung 149 Giovanni Battista Carlone und Werkstatt, *Portrait eines Genueser Patriziers in der Rolle des die Helena entführenden Paris*

Ca. 1642, Öl auf Leinwand, 164,5 x 207,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's, New York, 25.05.1999, Versteigerungsnummer 54.

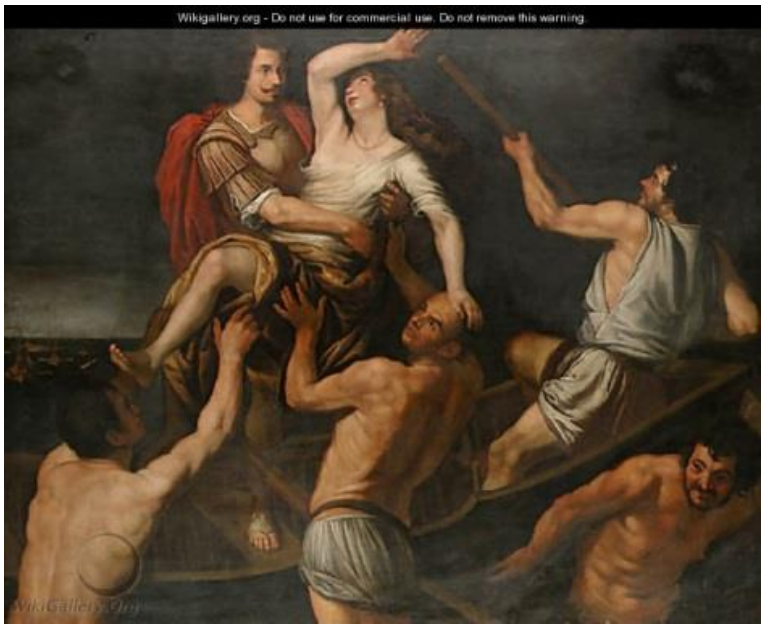


Abbildung 150 *Martyrium des Heiligen Bartholomäus*

Ca. 1643, Bleistiftzeichnung mit weißer Kreide auf braunem Karton, quadrettiert, 277 x 229mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 6586 S.



Abbildung 151 *Merkur als Ingenium*

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, Sammlung Ferdinando Soldani.



Abbildung 152 *Bacchus, Ariadne und Venus*

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.



Abbildung 153 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

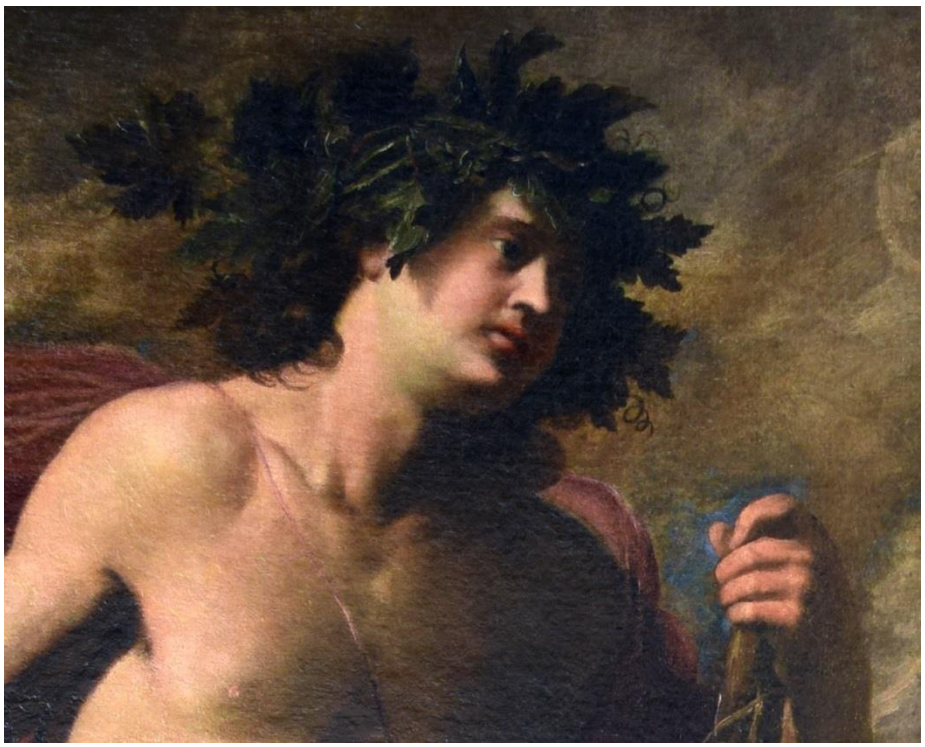


Abbildung 154 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

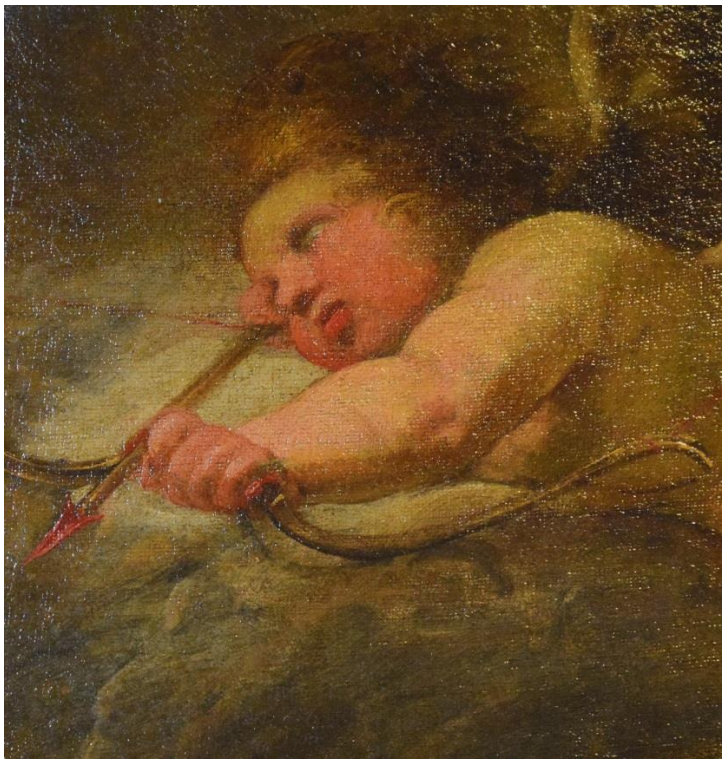


Abbildung 155 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

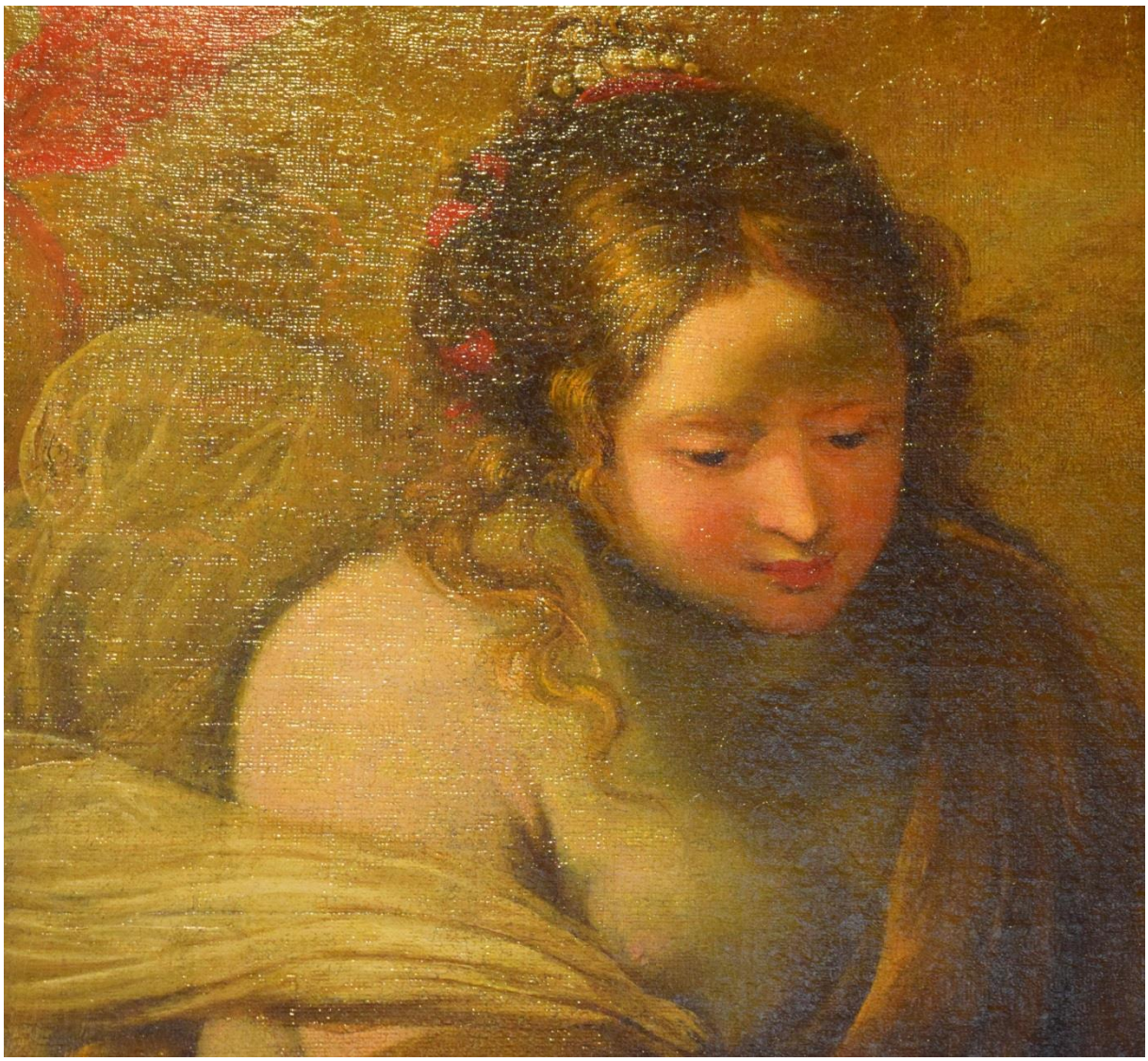


Abbildung 156 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

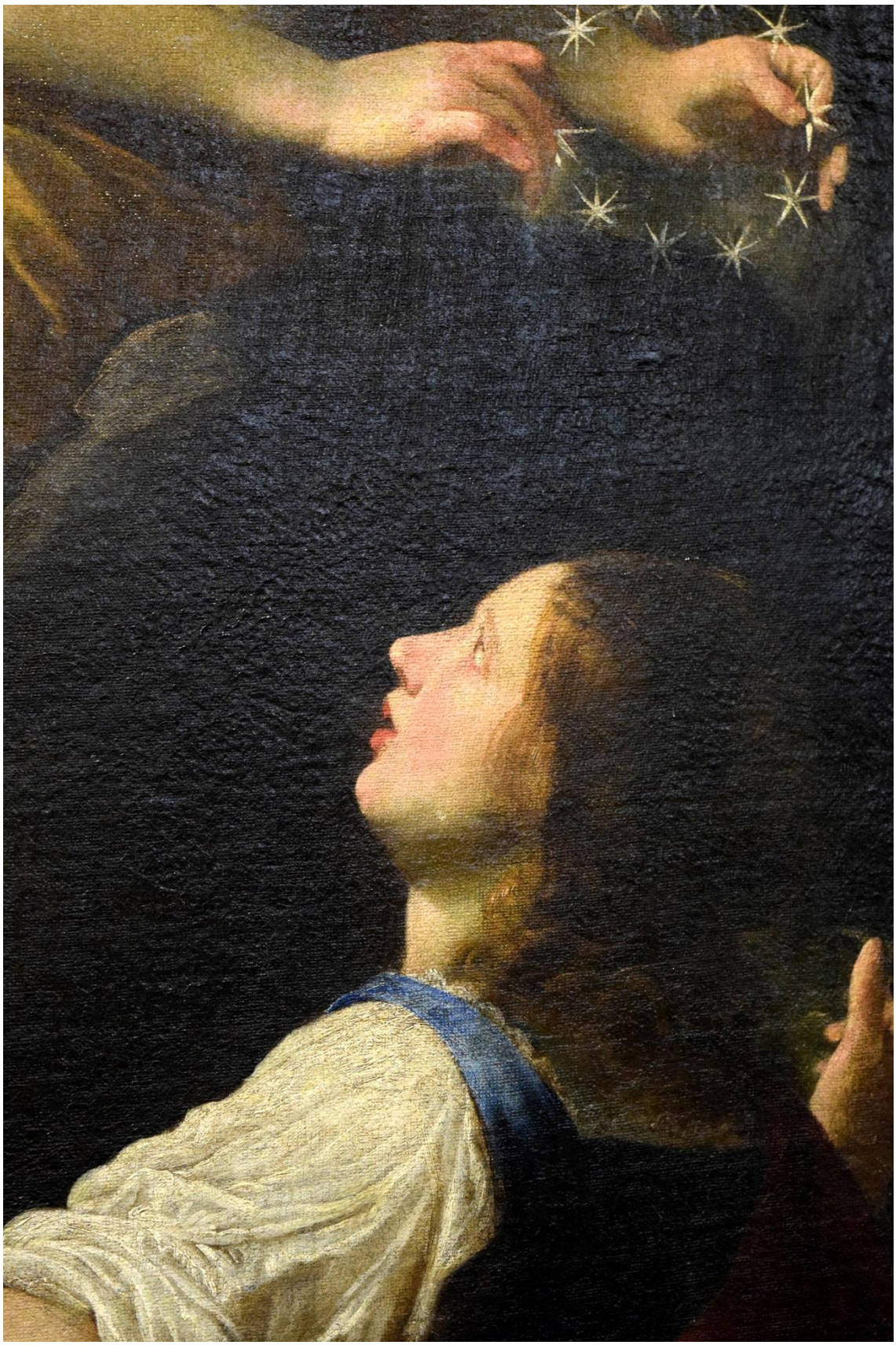


Abbildung 157 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.



Abbildung 158 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.



Abbildung 159 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

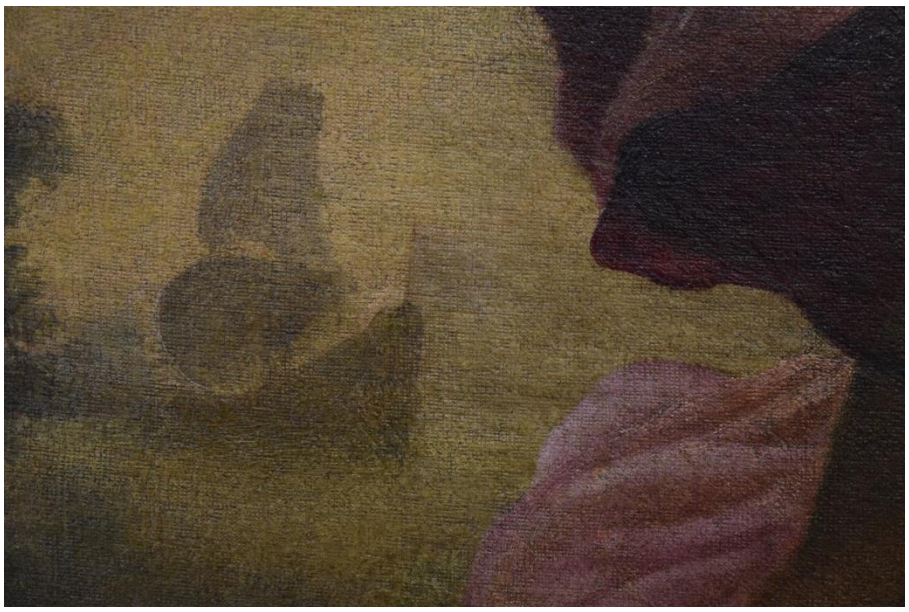


Abbildung 160 *Bacchus, Ariadne und Venus*, Detail

Ca. 1643, Öl auf Leinwand, 191 x 235 cm, Savona, Pinakothek, Schenkung Luigi Tortarolo 1879.

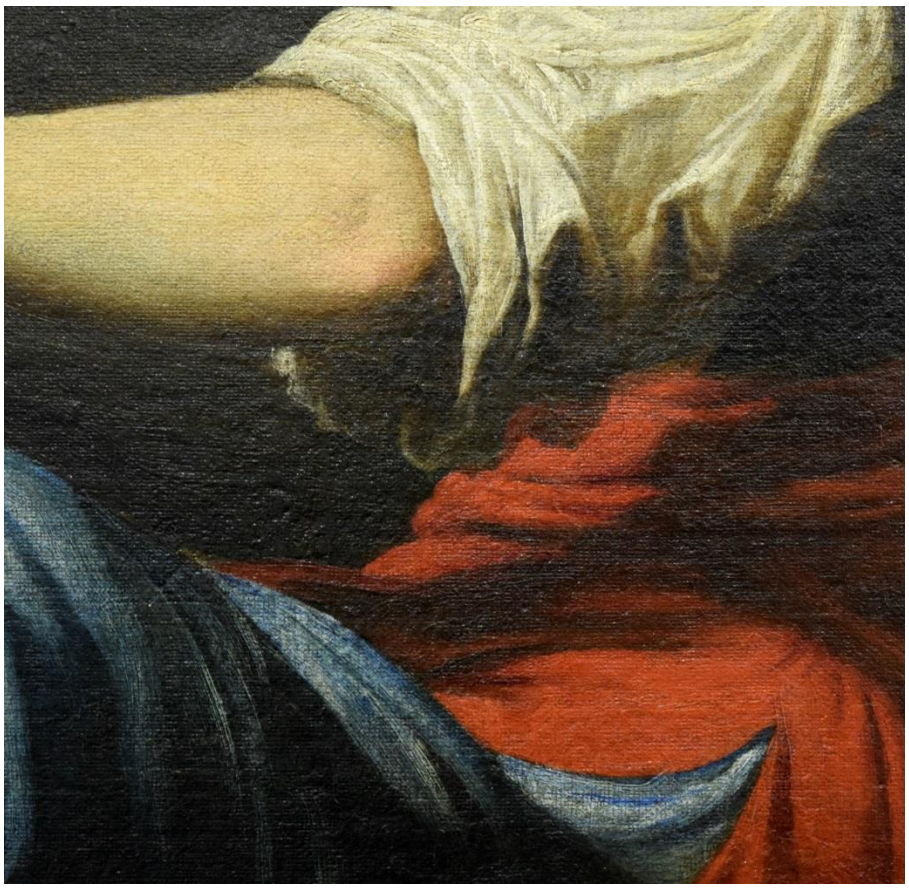


Abbildung 161 *Kreuzaufrichtung*

Ca. 1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Francesco (entweiht), Cappella Costaguta.



Abbildung 162 *Kreuzaufrichtung*, Detail

Ca. 1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Francesco (entweiht), Cappella Costaguta.



Abbildung 163 *Christus im Garten Gethsemane*; *Christus vor Kaiphas*; *Geißelung Christi*; *Dornenkrönung*

Ca. 1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Francesco (entweiht), Cappella Costaguta.



Abbildung 164 *Die Vier Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Klugheit, Mäßigung, Tapferkeit*

Ca. 1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Francesco (entweiht), Cappella Costaguta.

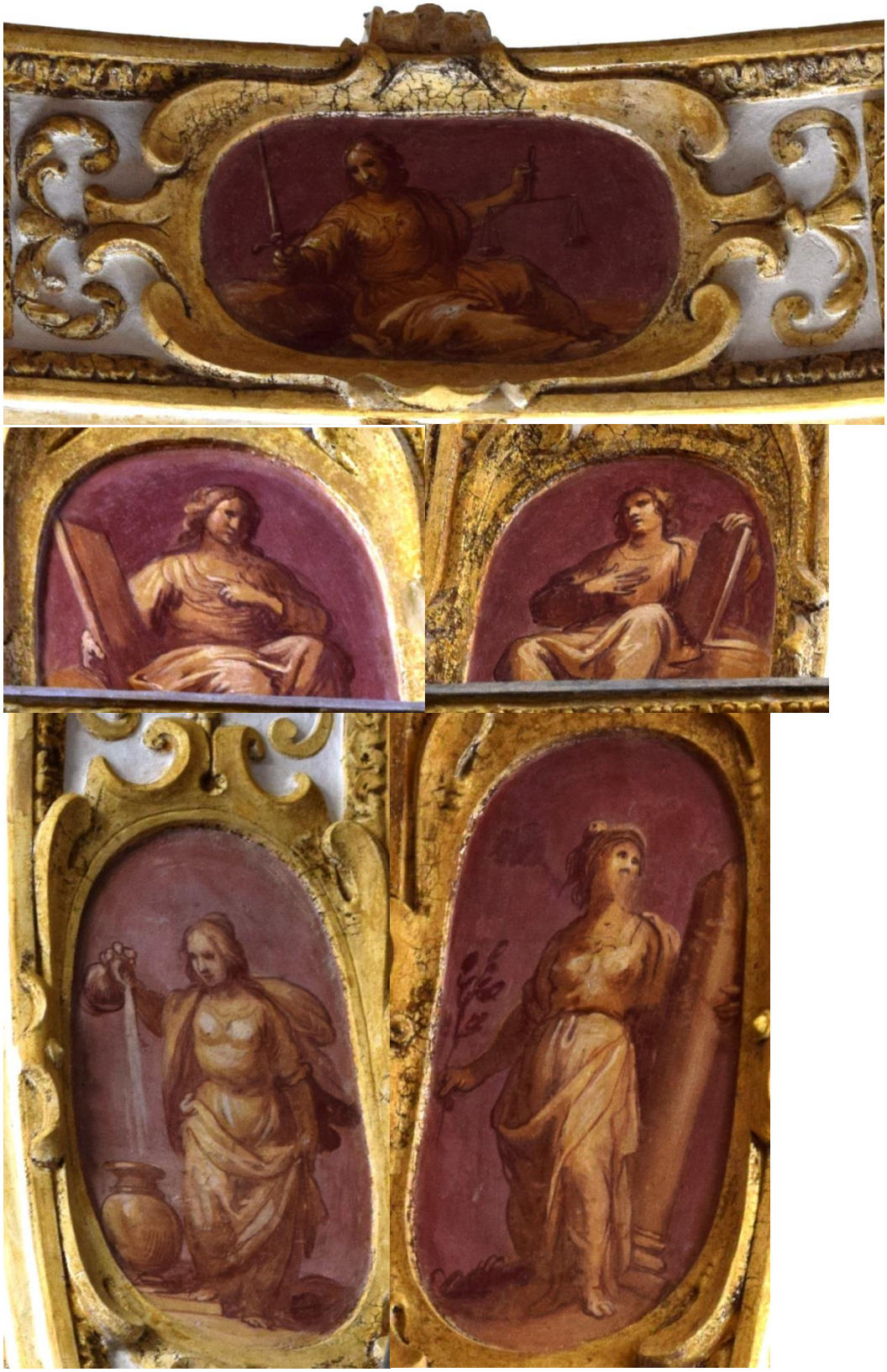


Abbildung 165 *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*

Ca. 1644, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di San Giovanni Battista.



Abbildung 166 *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*, Detail

Ca. 1644, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di San Giovanni Battista.



Abbildung 167 *Johannes d. Täufer bittet bei Christus um die Gunst der Heiligen Bruno, Hugo und der zwei Kartäuser*

Ca. 1644, Öl auf Leinwand, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di San Giovanni Battista.



Abbildung 168 *Johannes der Täufer tadelt König Herodes Antipas*

1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.



Abbildung 169 *Der Tanz der Salome*

1644, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 418 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.



Abbildung 170 *Gottvater*

1644, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista.



Abbildung 171 *Die Geburt Johannes‘ des Täufers*

1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 172 *Die Taufe Christi*

1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 173 *Die Predigt des Täufers*

1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 174 *Die Enthauptung Johannes‘ des Täufers*

1644, Fresken, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.

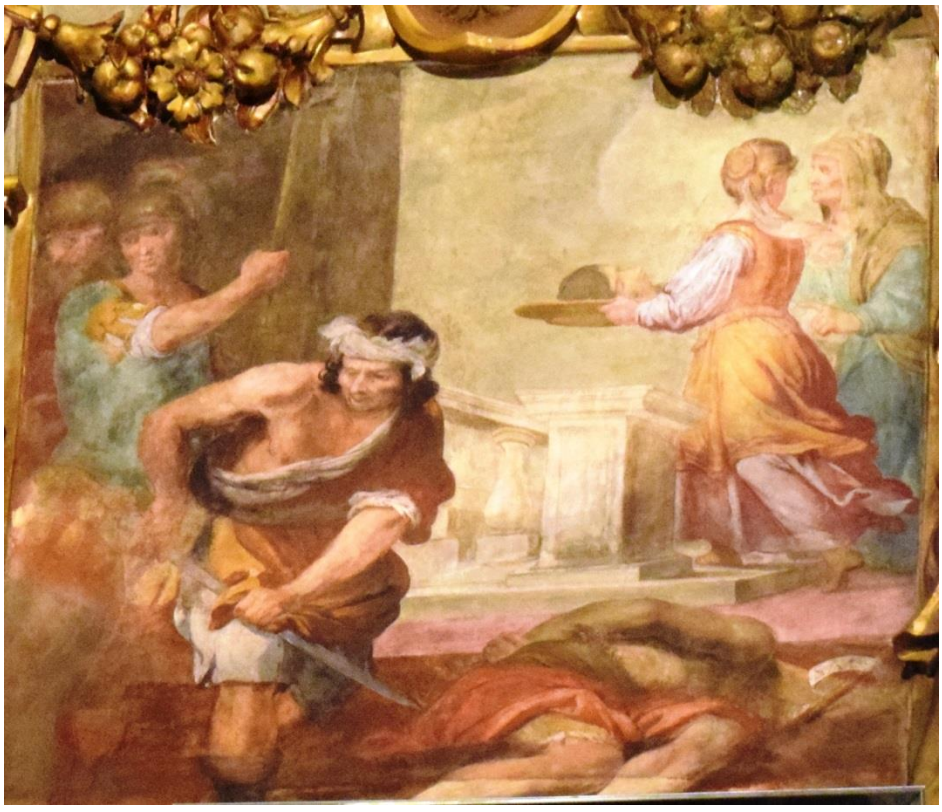


Abbildung 175 *König David*

1644, Fresko, Chiavari, Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 176 Giovanni Battista Carlone und Schule?, *Jakobus-Zyklus, Jakobus als Maurentöter*

Ca. 1644, 11 Ölgemälde, je 60 x 90cm, Chiavari, Chiesa di San Giacomo di Rupinaro.



Abbildung 177 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Passion Christi*, *Dornenkrönung* Ca. 1644, Zyklus, Öl auf Leinwand, je 110 x 85 cm, Genua, Convento di San Barnaba.



Abbildung 178 *Mucius Scaevola vor dem König Porsenna*

Um 1644, Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1399, Provenienz Christie's, Castello Galli della Loggia, Turin, 21. September 1987.



Abbildung 179 Giovanni Battista Carlone?, *Der Heilige Torpes von Pisa*

Um 1644, Öl auf Leinwand, ca. 150 x 120 cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete.



Abbildung 180 *Urteil Salomos*

Ca. 1645, Öl auf Leinwand, 39 x 49 cm, Rom, Cassa di Risparmio di Roma, Banco di S. Spirito.



Abbildung 181 *Die Heiligen Blasius, Lucia und Apollonia*

Ca. 1645, Öl auf Leinwand, Borgio Verezzi, Santuario del Buon Consiglio.



Abbildung 182 *Die Heiligen Blasius, Lucia und Apollonia*, Detail

Ca. 1645, Öl auf Leinwand, Borgio Verezzi, Santuario del Buon Consiglio.



Abbildung 183 *Geburt Mariens*

Ca. 1645, Öl auf Leinwand, 270 x 127 cm, Sampierdarena (Genua), Santa Maria della Vittoria, Provenienz: Genua, Chiesa di Nostra Signora degli Angeli.



Abbildung 184 *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*

1646, Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6“, Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 185 *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6“, Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 186 *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6“, Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.

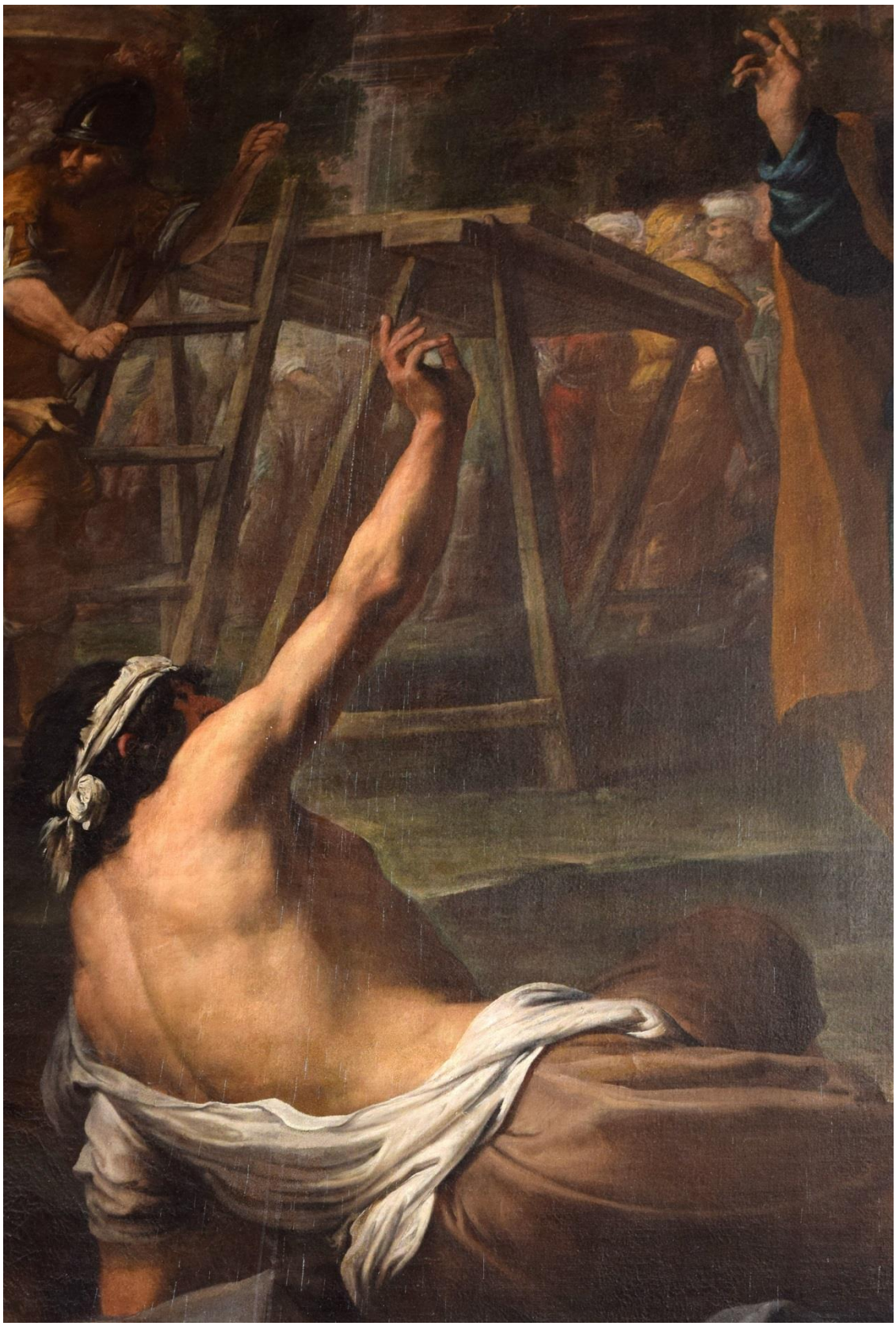


Abbildung 187 *Der zum Martyrium verurteilte Jakobus heilt einen Gelähmten*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 317 x 350 cm, signiert (unten links): „Bapt(ist) e Chilis. Mathei Vialis Anno 16..6“, Genua, Oratorio di San Giacomo della Marina.



Abbildung 188 *Der Heilige Antonius von Padua erweckt einen Toten zum Leben*

Um 1646, Öl auf Leinwand, 310,5 x 223 cm, Sestri Ponente, Basilica di Nostra Signora Assunta.



Abbildung 189 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*

1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.



Abbildung 190 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua,* Detail

1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.

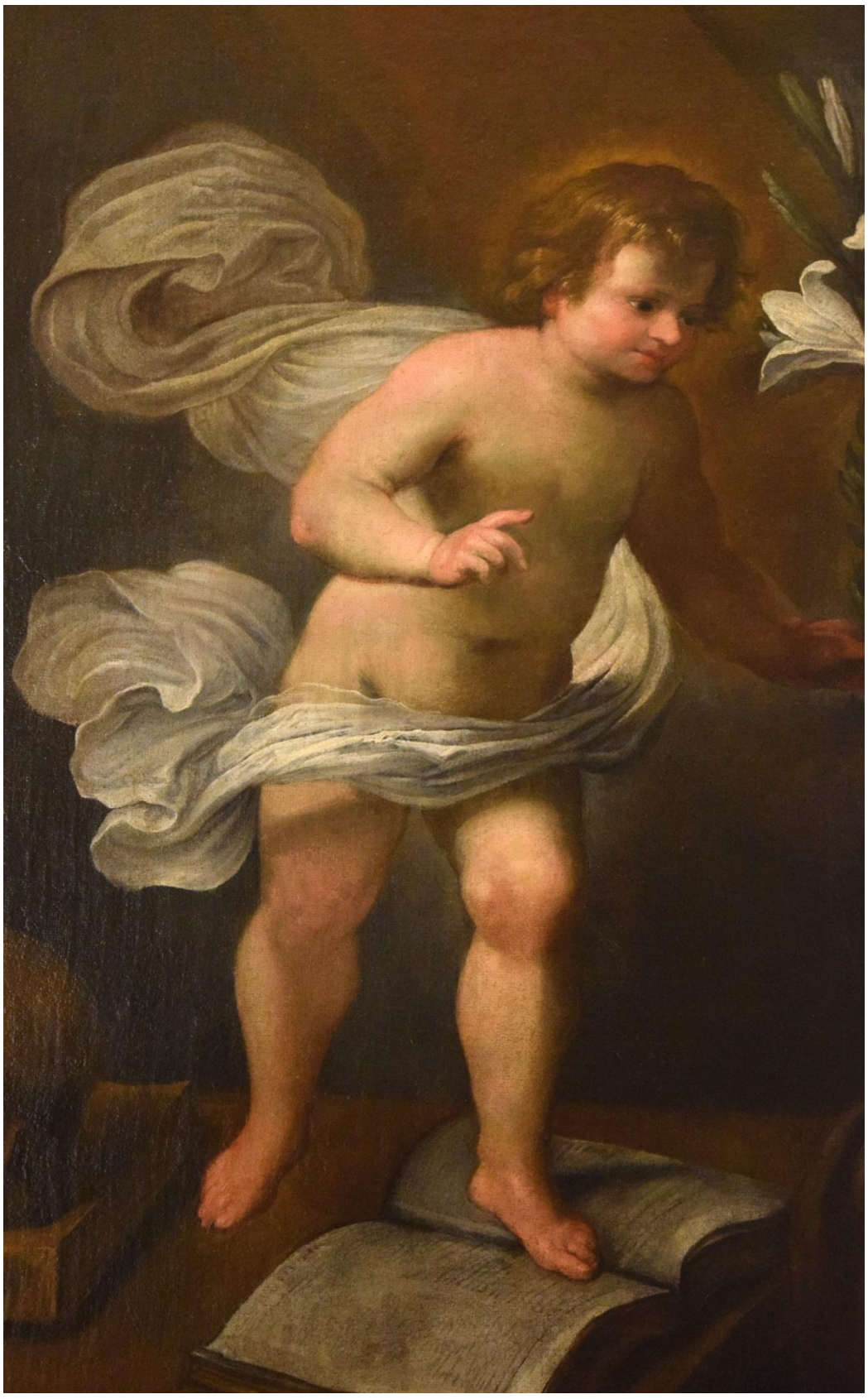


Abbildung 191 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.



Abbildung 192 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.

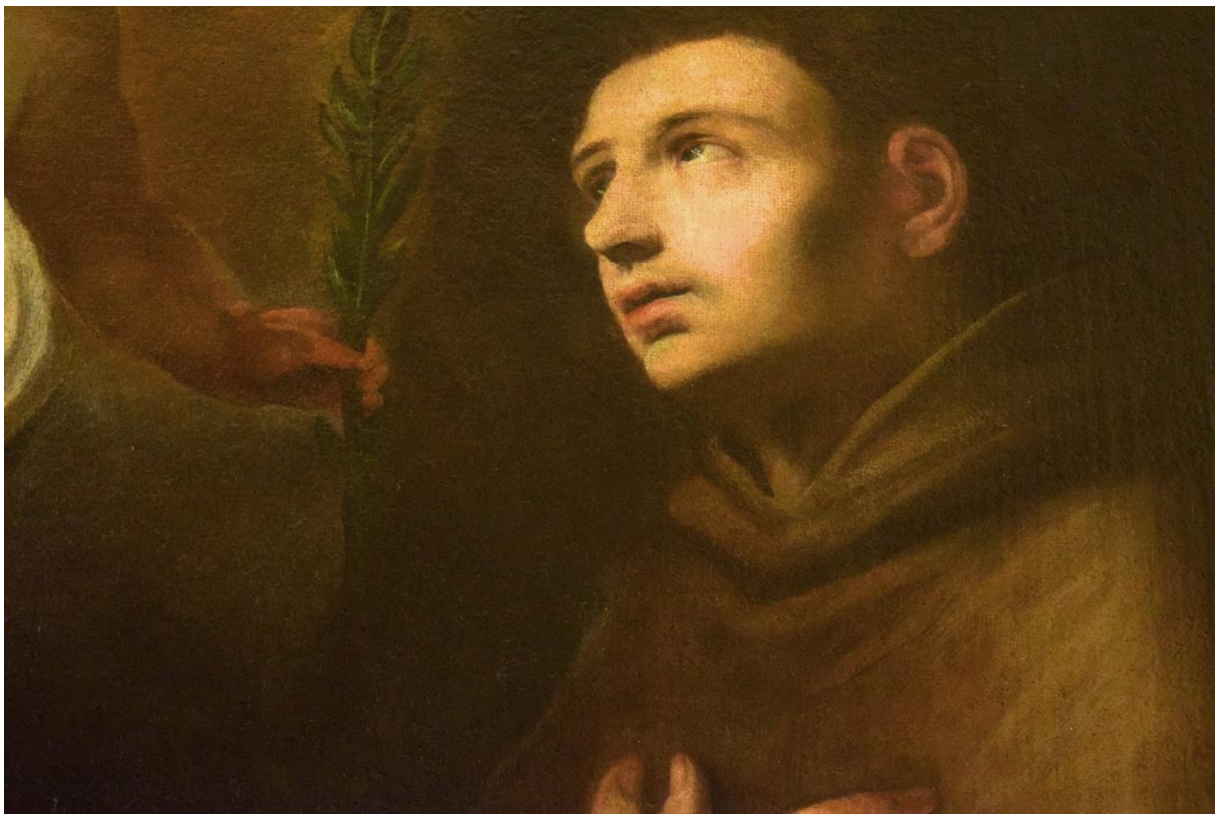


Abbildung 193 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

1646, Öl auf Leinwand, 115 x 105 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Albergo dei Poveri.

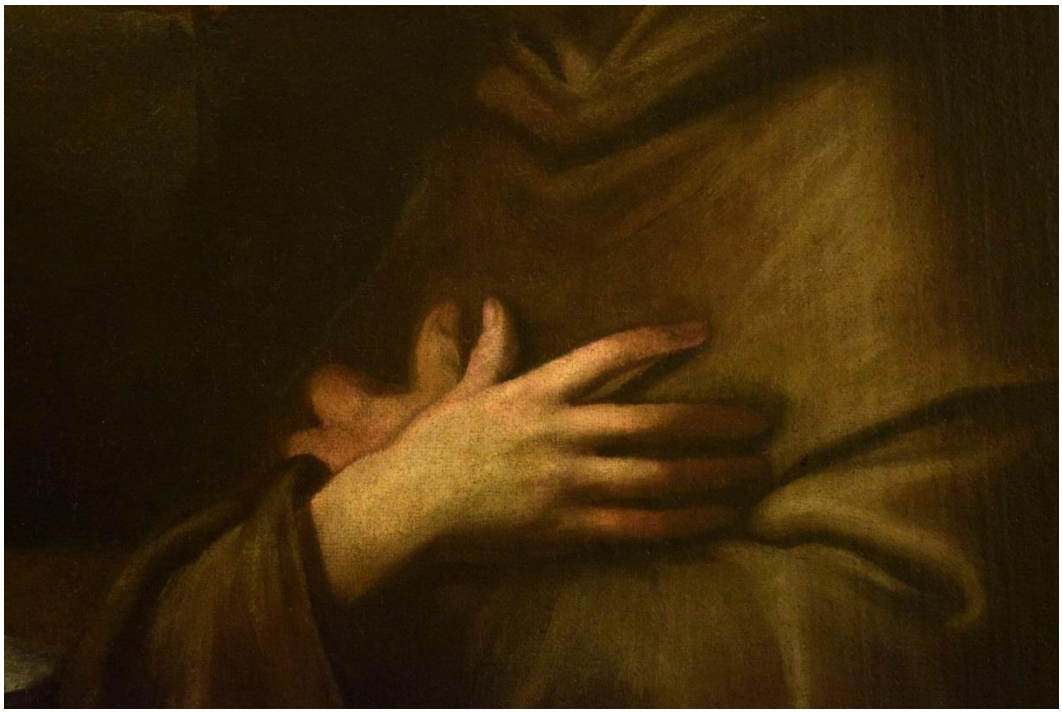


Abbildung 194 *Das Letzte Abendmahl*

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 195 *Das Letzte Abendmahl*, Detail

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 196 *Das Letzte Abendmahl*, Detail

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 197 *Das Letzte Abendmahl*, Detail

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 198 *Das Letzte Abendmahl*, Detail

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 199 *Das Letzte Abendmahl*, Detail

Ca.1647, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 700 cm, Genua, Casa della Missione S. Vincenzo De Paoli, Refektorium.



Abbildung 200 *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*; *Erminia bei den Hirten*; *Rinaldo verlässt Armida*

Ca. 1648, Öl auf Leinwand, je 108 x 145 cm, Sarzana, Sammlung Sartori.

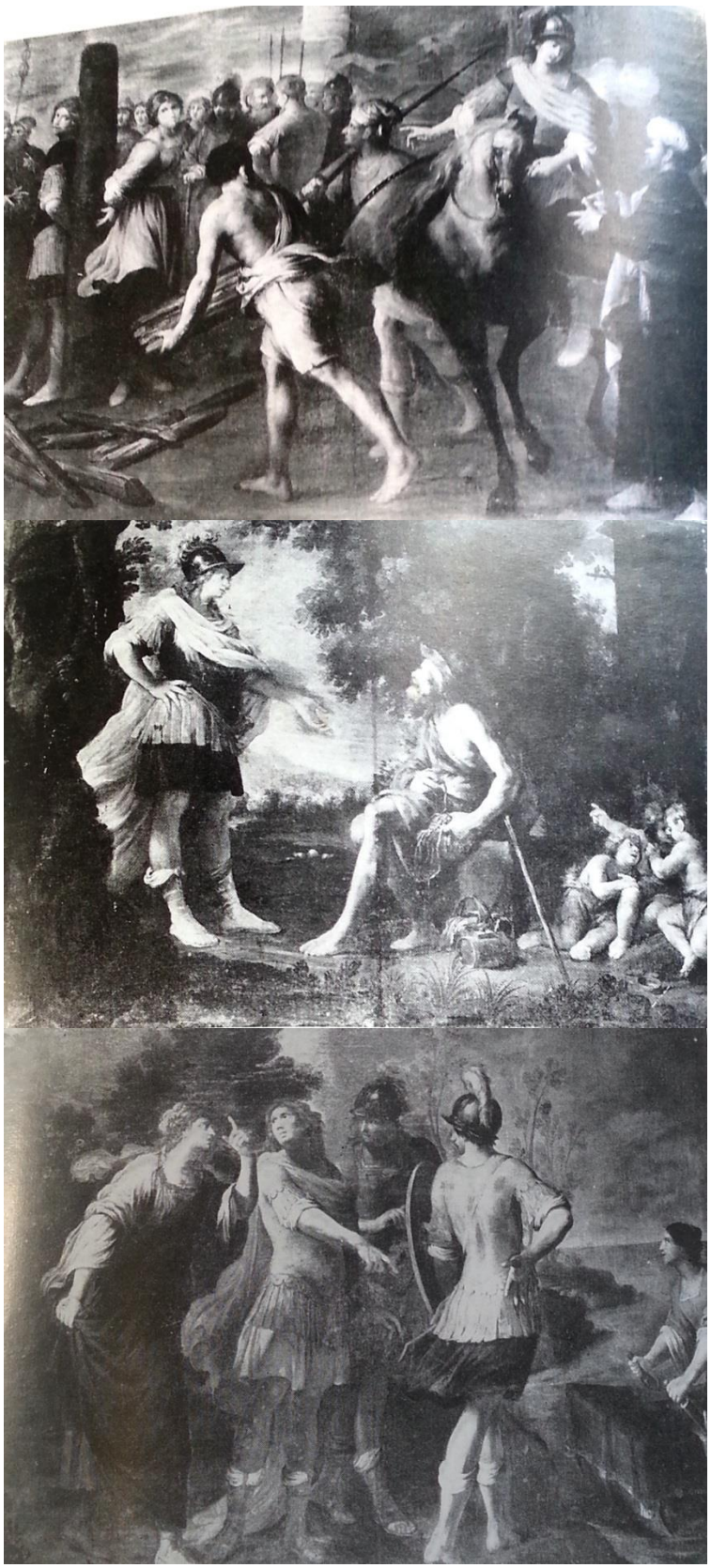


Abbildung 201 *Mantelteilung des Heiligen Martin von Tours*

Um 1649, Öl auf Leinwand, 220 x 340 cm, Genua, San Martino Paravanico-Ceranesi, Hauptaltar.



Abbildung 202 *Mantelteilung des Heiligen Martin von Tours*, Detail

Um 1649, Öl auf Leinwand, 220 x 340 cm, Genua, San Martino Paravanico-Ceranesi, Hauptaltar.



Abbildung 203 *Auffindung des Mosesknaben*

Um 1649, Öl auf Leinwand, private Sammlung.



Abbildung 204 *Mose am Brunnen von Midian*

Um 1650, Öl auf Leinwand, 162 x 220 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Inv. 15.



Abbildung 205 *Mose am Brunnen von Midian*, Detail

Um 1650, Öl auf Leinwand, 162 x 220 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Inv. 15.



Abbildung 206 *Mose am Brunnen von Midian*, Detail

Um 1650, Öl auf Leinwand, 162 x 220 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Inv. 15.



Abbildung 207 *Abigail vor David*

Um 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Scaria (Como), Museo d'Arte Sacra di Scaria, Provenienz: Schenkung an die Pfarrei von Rosina Barelli Tognola im 19. Jahrhundert, Restaurierung: 2016.

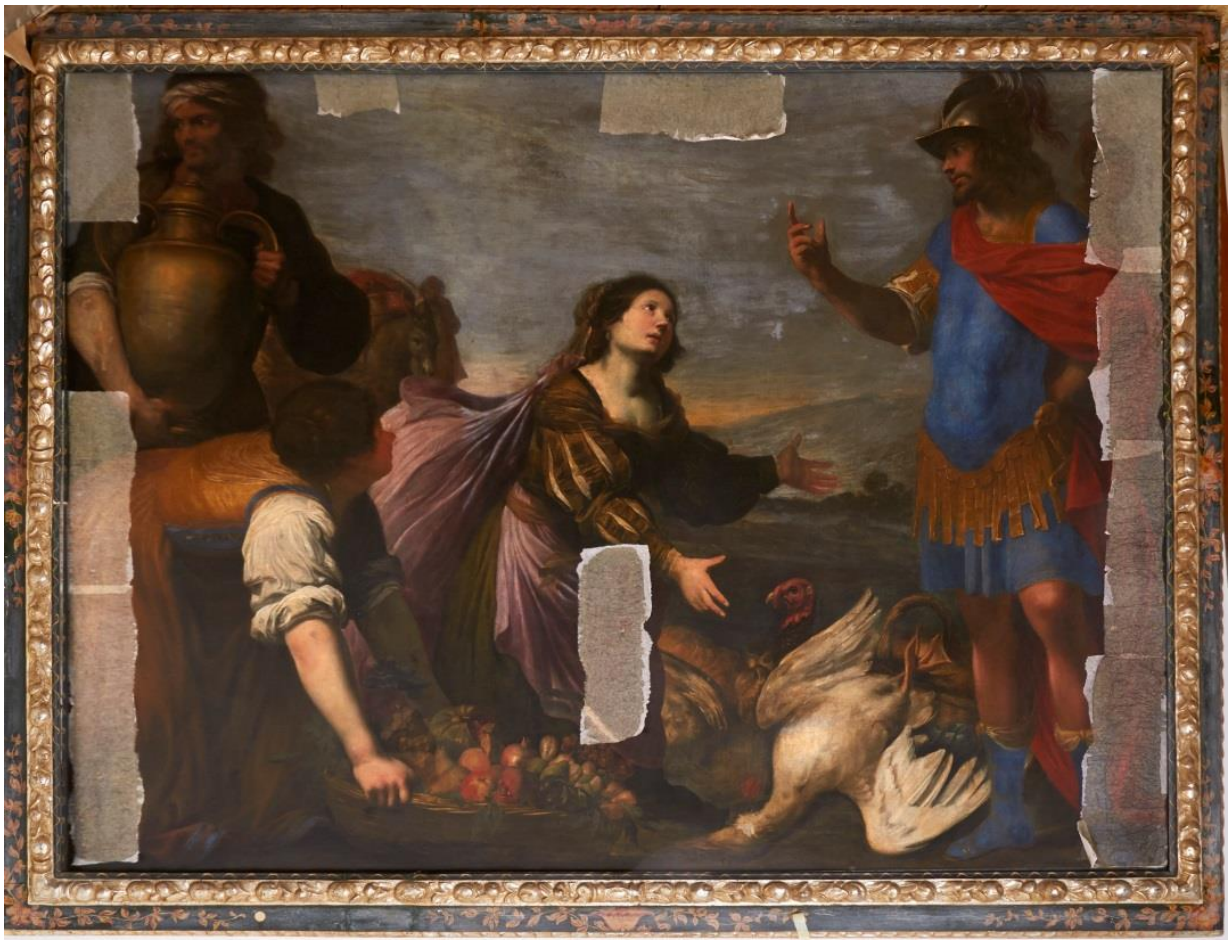


Abbildung 208 *Rebekka und Elieser am Brunnen*

Um 1650, Öl auf Leinwand, 125,8 x 250,2 cm, Banco BPM – Collezione Credito Bergamasco, Inv: CB-00058 01, Provenienz: Credito Bergamasco; Das Gemälde erfuhr in moderner Zeit eine horizontale Erweiterung um 7 cm und eine 40 cm lange vertikale Ergänzung.



Abbildung 209 *Salomo und die Königin von Saba*

Um 1650, Öl auf Leinwand, signiert auf der Gemälderückseite, 140 x 257 cm, Maidstone (UK), Maidstone Museum and Bentlif Art Gallery, Vermächtnis Dr. Thomas Charles 1855, Inv. Nr. 00.1855.124.



Abbildung 210 *Die Vision des Heiligen Hieronymus*

Um 1650, Öl auf Leinwand, 144 x 192 cm, private Sammlung.

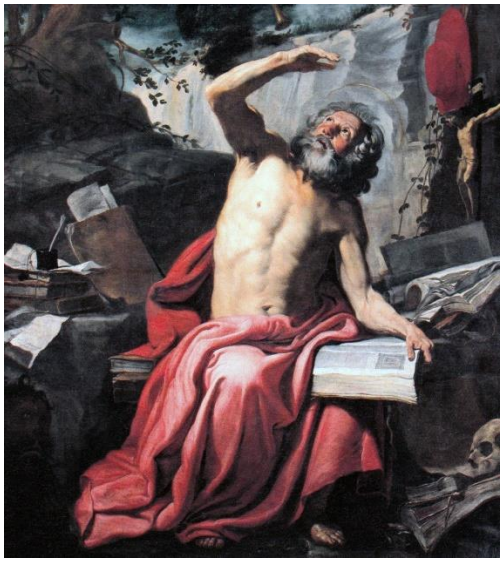


Abbildung 211 *Die Auferweckungsvision des Propheten Ezechiel*

Ca. 1650, Öl auf Leinwand, 250 x 182 cm, Pegli (Genua), Chiesa di Santa Maria Immacolata e San Marziano, Provenienz: Genua, Oratorio Morte e Orazione di S. Sabina.



Abbildung 212 *Die Heilige Dreifaltigkeit mit den Heiligen Hieronymus und Franz von Paula*

Ab 1650, Öl auf Leinwand, 274 x 172 cm, Gavi, Chiesa di San Giacomo Maggiore; Inschrift im Lichtschein auf der Wolke: „CHAR/ITAS“.



Abbildung 213 *Mater Dolorosa*

Ca. 1650, Öl auf Leinwand, 250 x 90cm, Genua, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche S. Caterina d‘Alessandria.



Abbildung 214 *Der Triumph Jupiters mit musizierenden Göttern*

Ca. 1650, farbiges Aquarell, 264 x 396 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 16174 F.



Abbildung 215 *Historische Persönlichkeiten Genuas*

Ca. 1650, Außenfresken, Genua, Palazzo Spinola zwischen der Piazza Vacchero und der Piazza di S. Marcellino gelegen.



Abbildung 216 *Drei Chariatiden*

Ca. 1650, Zeichnung, braune Tinte über schwarzer Kreide, 251 x 370 mm, private Sammlung.



Abbildung 217 *Juno und Mars*

Ca. 1650, Bozzetto für das Fresko der Galerie im Palazzo Negrone in Genua, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 47,5 x 96,2 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. PD.13-1992, Provenienz: London, Sammlung Drey, als Domenico Fetti.



Abbildung 218 *Vulkan überrascht Venus und Mars*

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.



Abbildung 219 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.



Abbildung 220 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

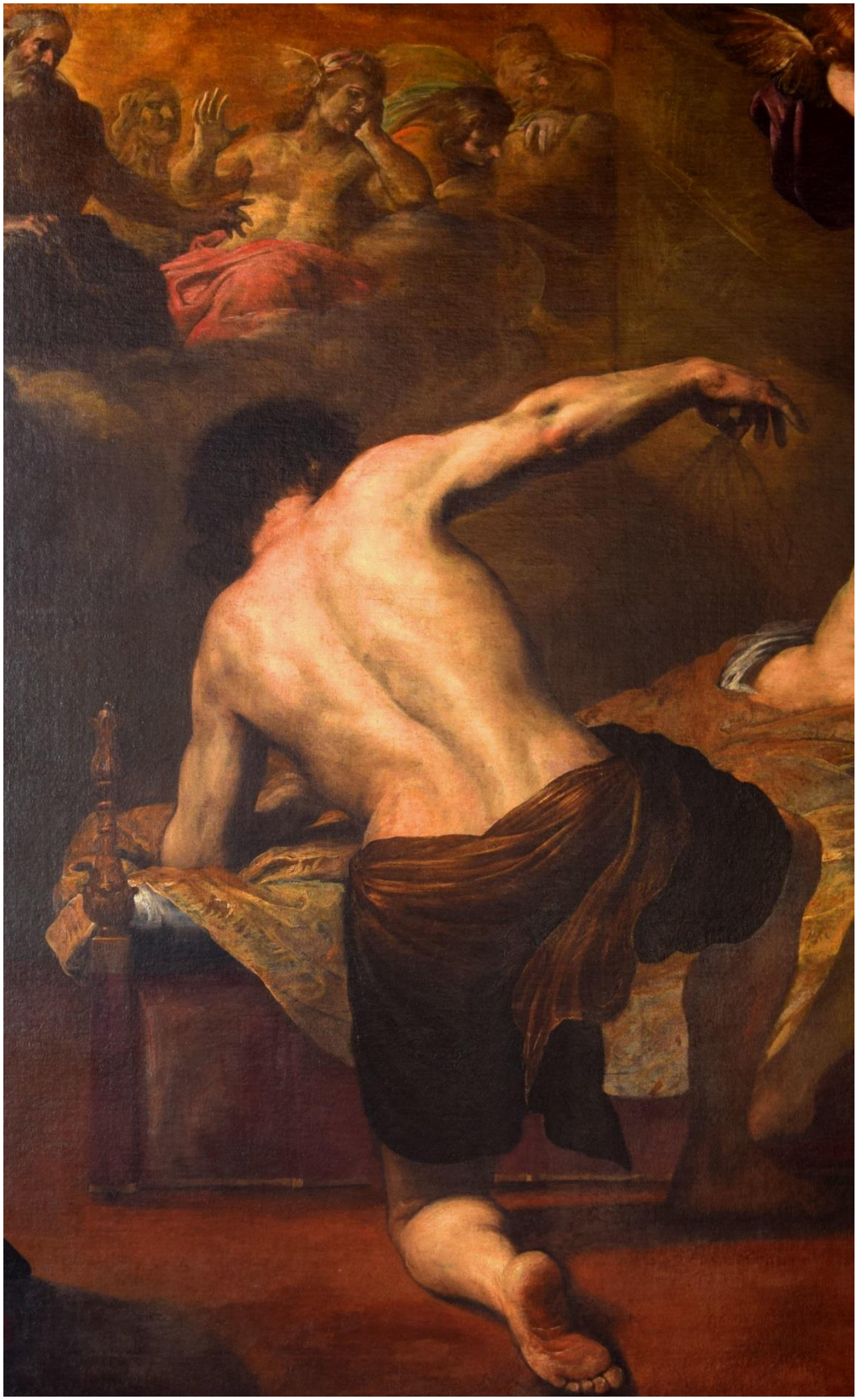


Abbildung 221 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

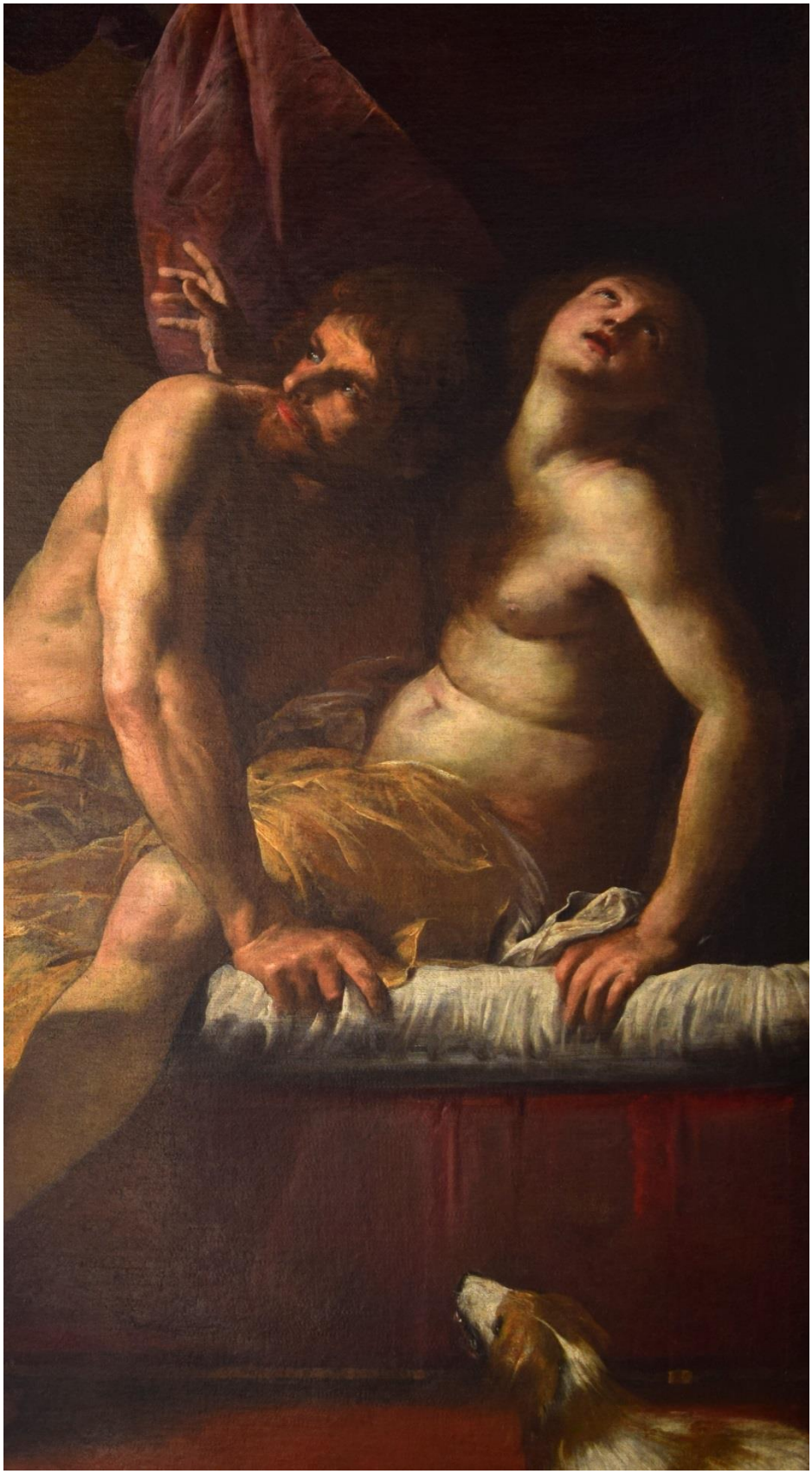


Abbildung 222 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

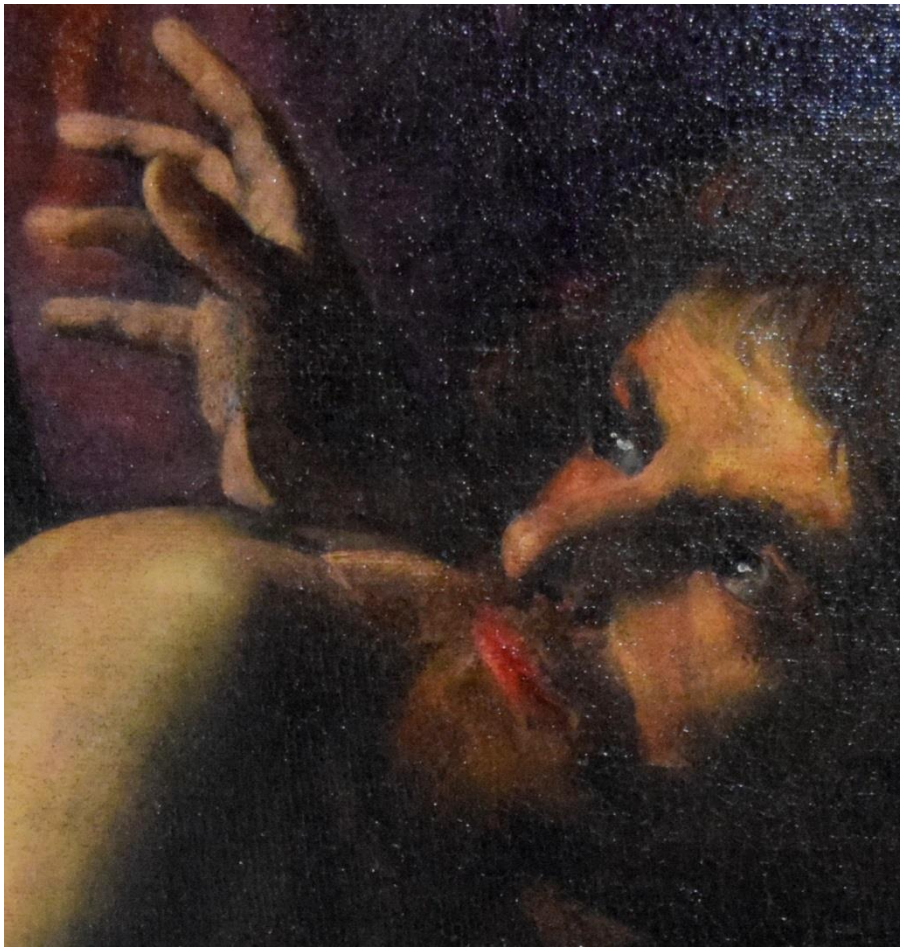


Abbildung 223 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.



Abbildung 224 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

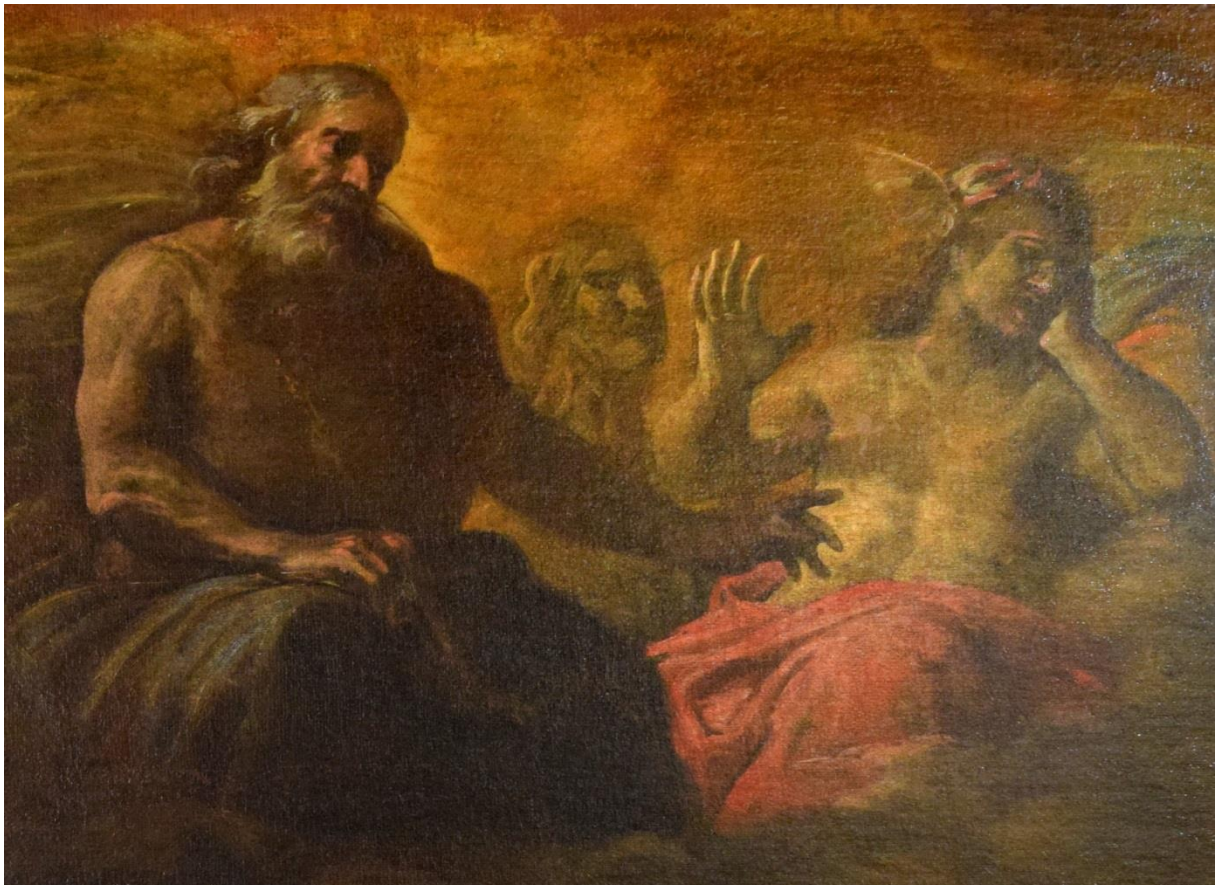


Abbildung 225 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

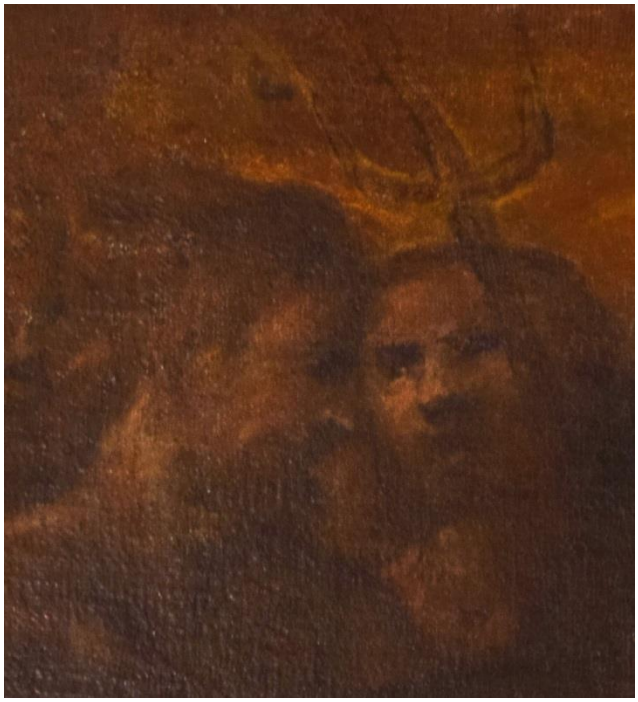


Abbildung 226 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.

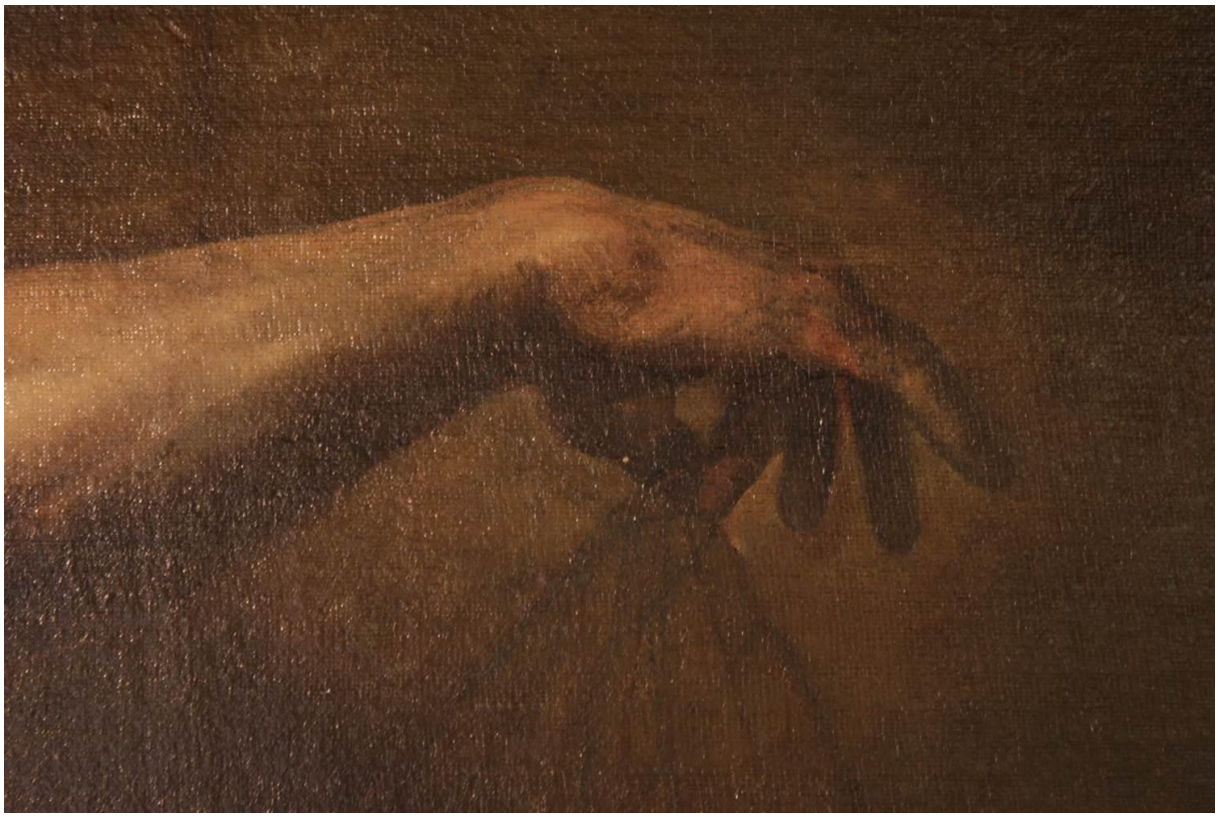


Abbildung 227 *Vulkan überrascht Venus und Mars*, Detail

Ca. 1651, Öl auf Leinwand, 197 x 245 cm, Savona, Pinakothek, gestiftet von Luigi Tortarolo.



Abbildung 228 *Szenen aus der Aeneis*; *Portraits Agostino Ayrolos*, *Gio. Tommaso Ayrolos* und *Teresa Giustinianis*; *Seeschlacht zwischen Genuesen und Osmanen*

Ca. 1651, Genua, Palazzo Ayrolo Negrone, Galerie.







Abbildung 229 *Portrait eines Jungen/ Studien von Köpfen*

Ca. 1651, Zeichnung, Büste, recto, rote Kreide/ verso, schwarze Kreide, mit Inschrift „G.B. Carlone“), 15,8 x 16,6 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie’s New York, 31. Januar 2013, 2675, Auktionsnummer Versteigerungsnummer 44.



Abbildung 230 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*

Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kirche S. Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 60 x 107 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 342, Provenienz: Vermächtnis G. Pratolongo (1913).



Abbildung 231 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, Detail

Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kirche S. Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 60 x 107 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 342, Provenienz: Vermächtnis G. Pratolongo (1913).



Abbildung 232 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, Detail

Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kirche S. Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 60 x 107 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 342, Provenienz: Vermächtnis G. Pratolongo (1913).



Abbildung 233 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, Detail

Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kirche S. Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 60 x 107 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 342, Provenienz: Vermächtnis G. Pratolongo (1913).



Abbildung 234 *Der Heilige Syrus mit dem Basilisken*

Ca. 1652, Öl auf Leinwand, 51,5 x 38 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1662, Provenienz: Vermächtnis G. Ricci (1892).



Abbildung 235 *Johannes d. Täufer mit Lamm*

Ca. 1652, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Chor der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, private Sammlung; Provenienz: Finarte Rom, 29. Mai 2008, Versteigerungsnummer 27.



Abbildung 236 *Der Heilige Sebastian*

Ca. 1652, Öl auf Leinwand, 115,5 x 88,9 cm, Toulouse, Fondation Bemberg, Provenienz: Christie's, New York, 15.10.1998, Auktionsnummer 8986, Versteigerungsnummer 87, Provenienz: Dussy, Riehen.



Abbildung 237 *Jüngstes Gericht*

1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chor.



Abbildung 238 *Jüngstes Gericht*, Details

1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chor.







Abbildung 239 *Putti mit Arma Christi*

1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Apsis.



Abbildung 240 *Verkündigung*

1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chorbogen.



Abbildung 241 *Verkündigung*, Details

1653, Fresko, Gavi, Oratorio dei Bianchi, Chorbogen.



Abbildung 242 *Die Glorie des Heiligen Franziskus von Assisi*; *Die Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*; *Das Wunder des Heiligen Franziskus (Ignis sancti Francisci)*

Ca. 1653, Fresken, Genua, San Nicolosio, Cappella di San Francesco.



Abbildung 243 *Jesus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, angebetet von den Pestheiligen Ludwig, Rochus, Sebastian, Carlo Borromeo, dem seligen Carlo Spinola und Stifter(?)*

Ca. 1653, Öl auf Leinwand, 204 x 201 cm, S. Cristoforo, Chiesa di S. Cristoforo.



Abbildung 244 *Opferung Isaaks*

Um 1653, Öl auf Leinwand, 124 x 192,1 cm, Amiens, Musée de Picardie, Inv. M.P.P. 4357.



Abbildung 245 *Hagar in der Wüste*

Ca. 1653, Öl auf Leinwand, 153 x 224 cm, private Sammlung, Wannenes, Genua 29. November 2018, Versteigerungsnummer 653, Provenienz: Pisa, Sammlung Bischof Ruggeri aus Genua (1691).



Abbildung 246 *Krönung Mariens zur Patronin der Republik Genua*

Um 1653, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kapelle des Palazzo Ducale, Öl auf Leinwand, 122,2 x 97,5 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's, London, 8. Juli 2004, Versteigerungsnummer 161; Paris, Hôtel Drouot, Beaussant-Lefèvre, 29. Juni 2001, Versteigerungsnummer 48.



Abbildung 247 *Moses betraft die Anbeter des Goldenen Kalbes*

Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung.



Abbildung 248 *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*

Ca. 1650-55, Öl auf Leinwand, Novi Ligure, private Sammlung.





Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 5

Abbildungen Teil 2

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

Abbildung 249 *Die Krönung Mariens zur Patronin der Republik Genua*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 250 *Die Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 251 *Die Krönung Mariens als Patronin der Republik Genua*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 252 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.







Abbildung 253 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 254 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 255 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

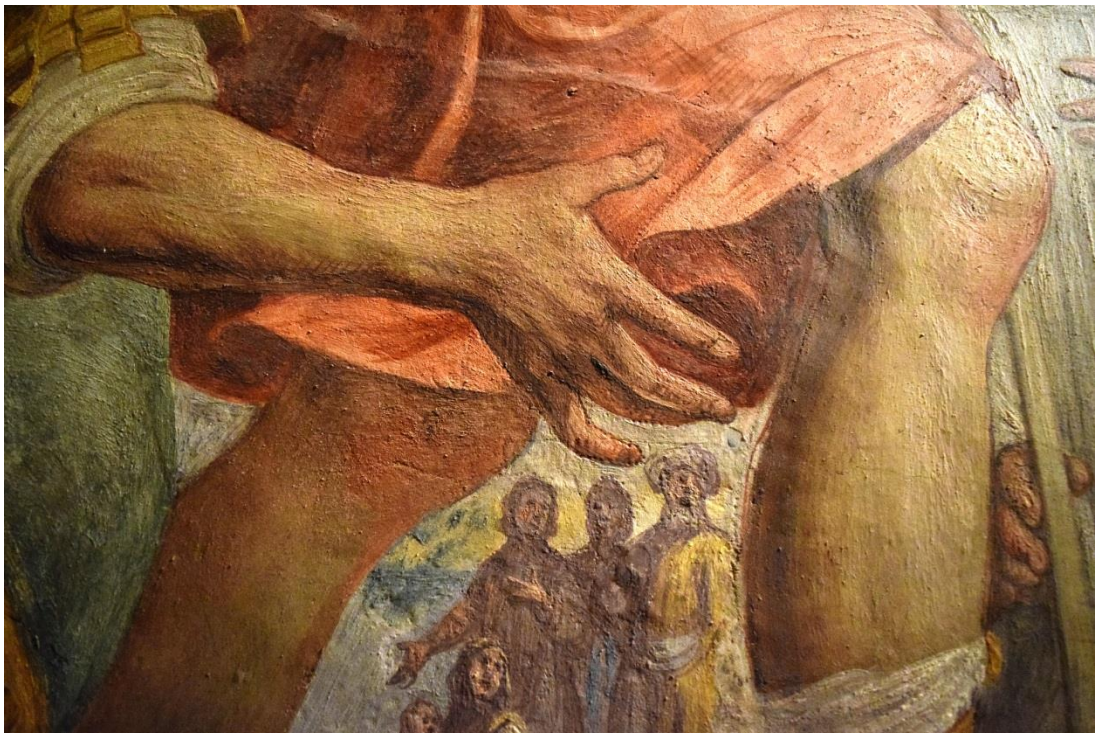


Abbildung 256 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

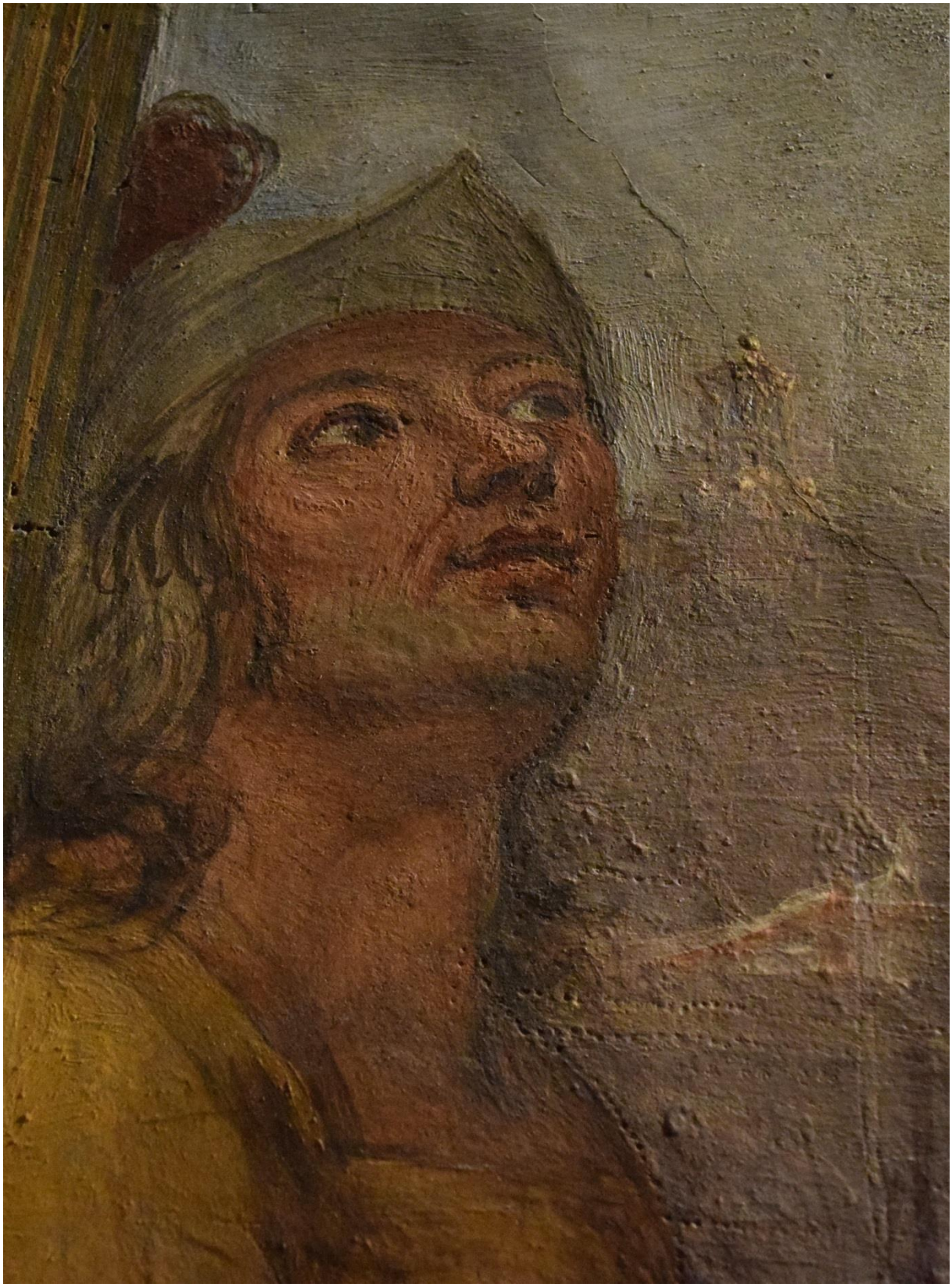


Abbildung 257 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 258 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 259 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

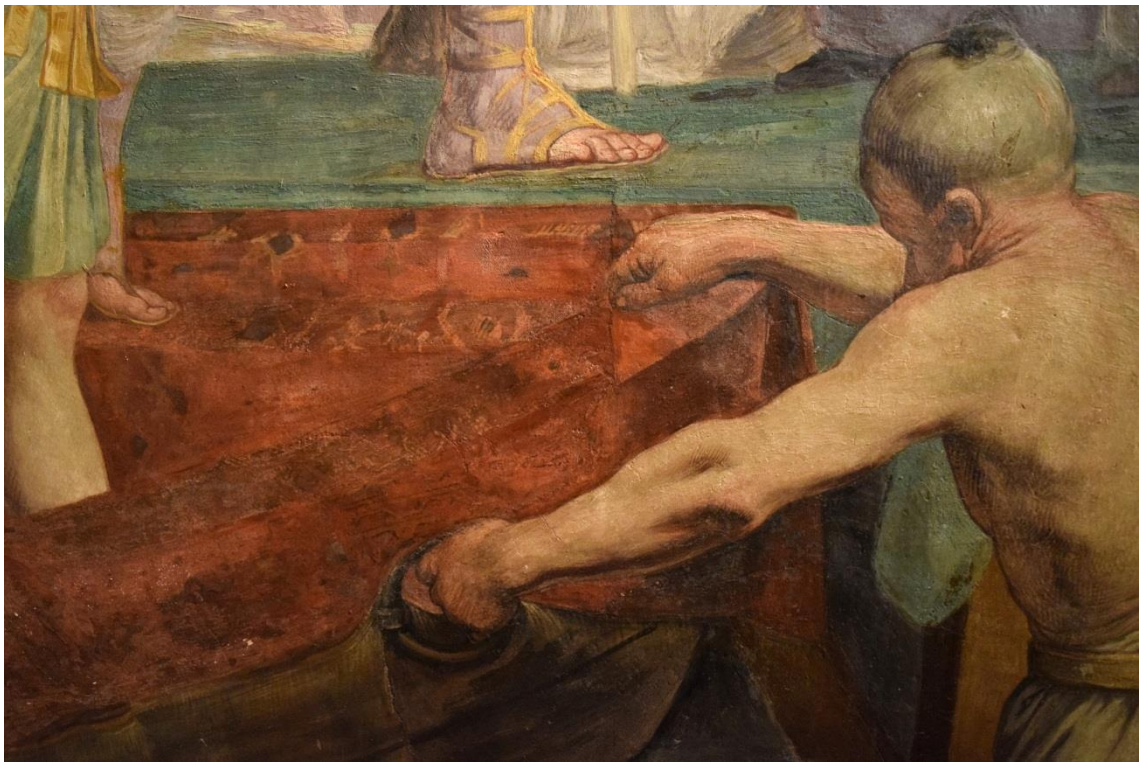


Abbildung 260 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

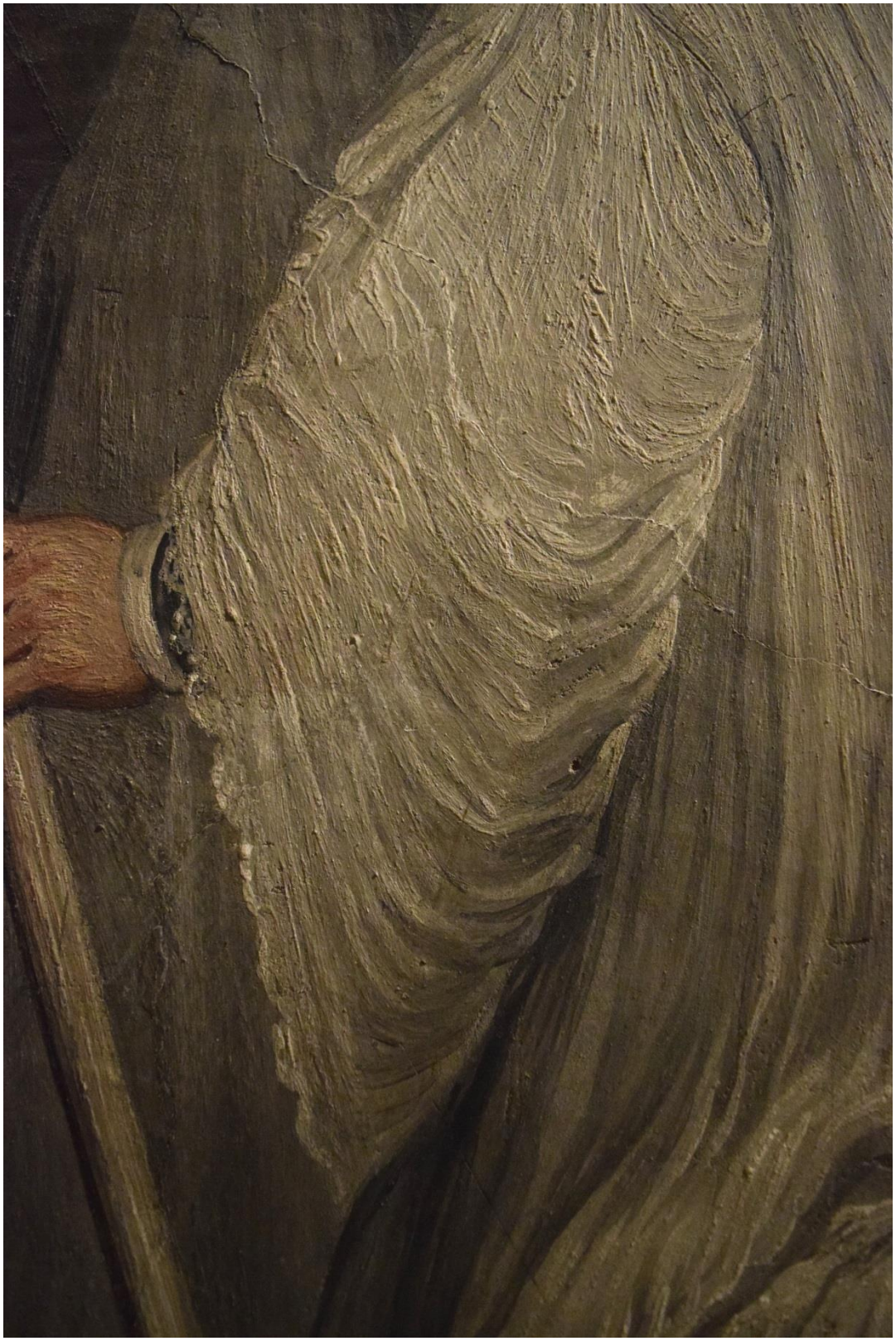


Abbildung 261 *Die Ankunft der Asche des Täufers in Genua*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 262 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.





Abbildung 263 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 264 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

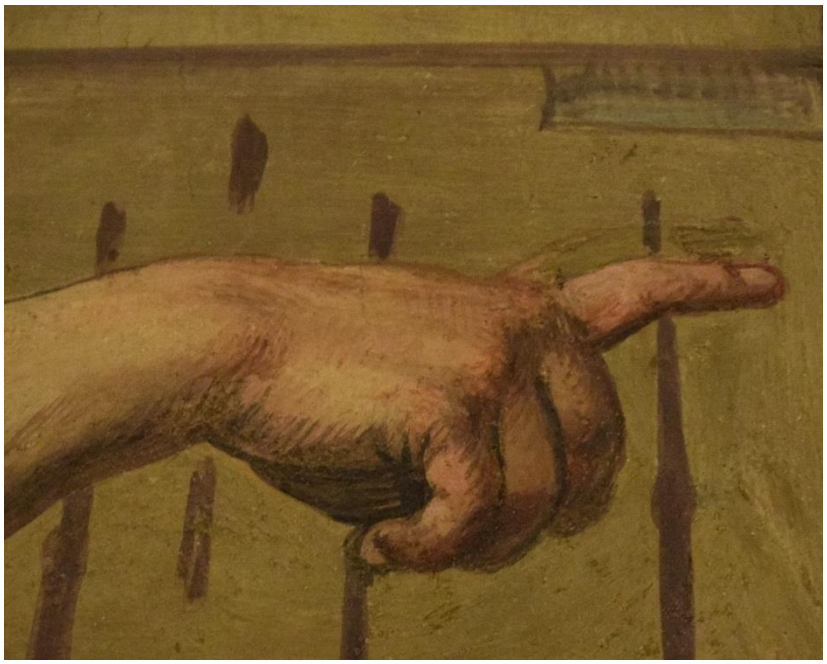


Abbildung 265 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 266 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 267 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 268 *Die Einnahme Jerusalems durch Guglielmo Embriaco*, Detail 1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 269 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 270 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 271 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

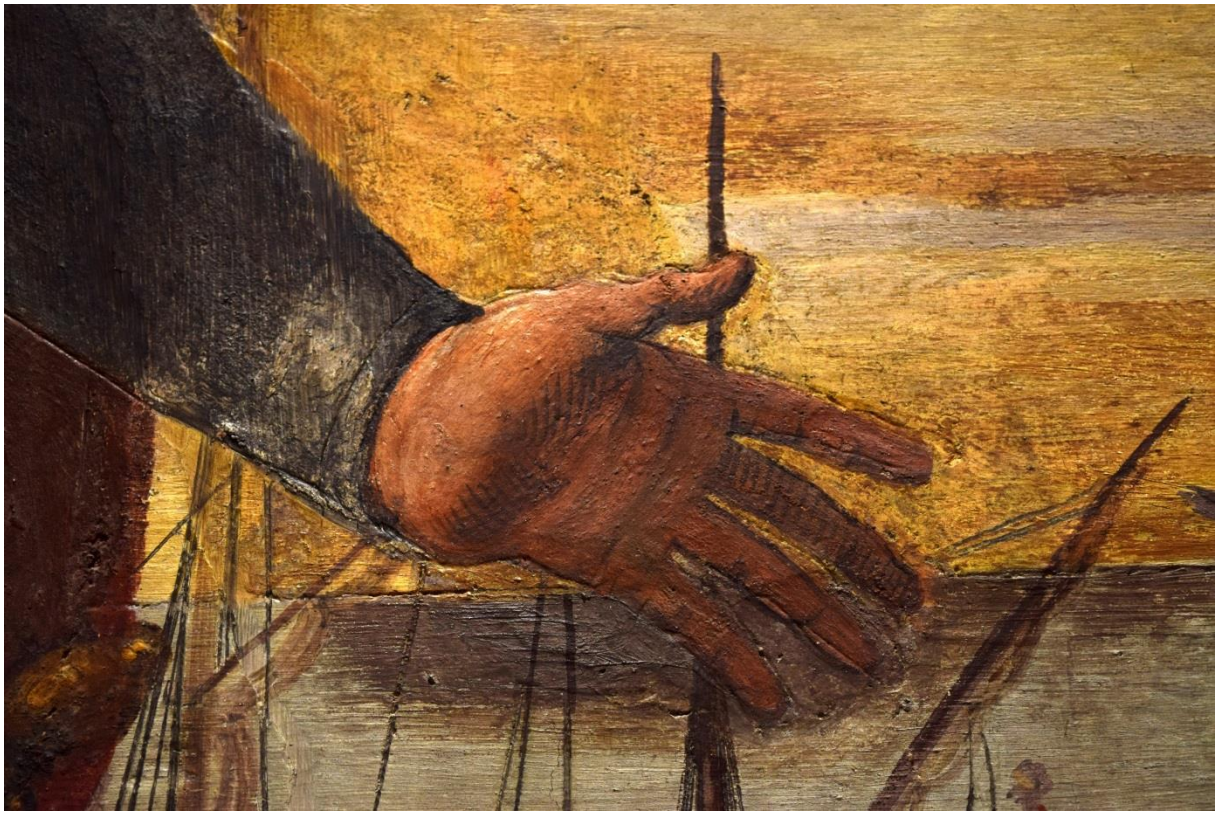


Abbildung 272 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 273 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

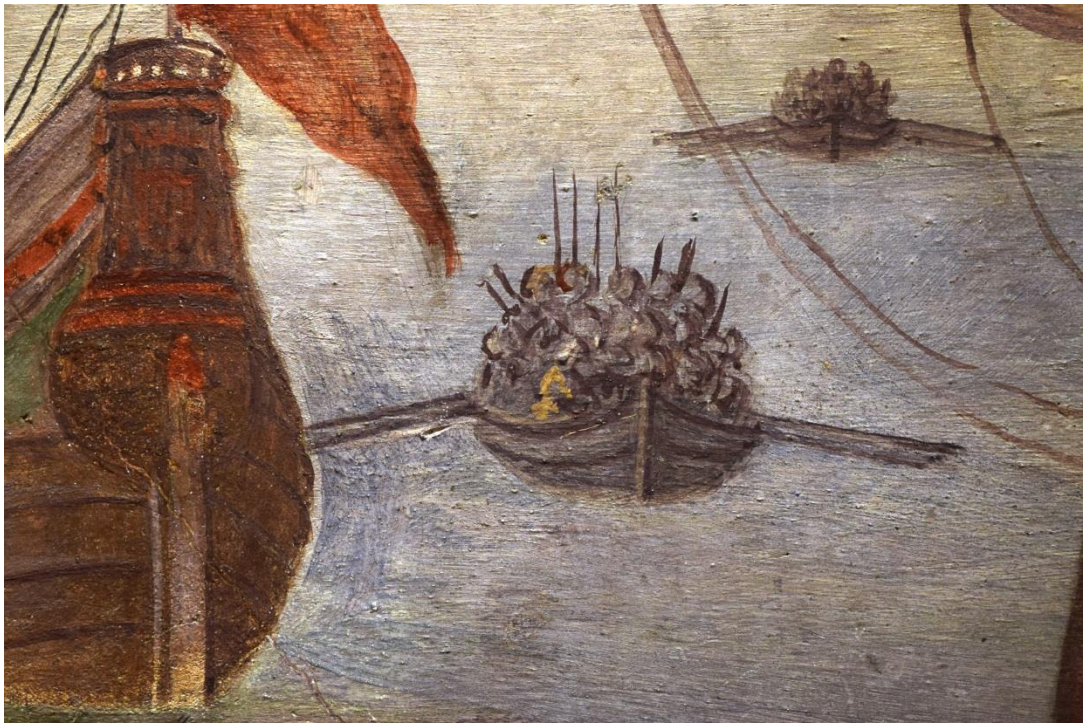


Abbildung 274 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 275 *Christoph Kolumbus stellt das Kreuz in der Neuen Welt auf*, Detail 1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

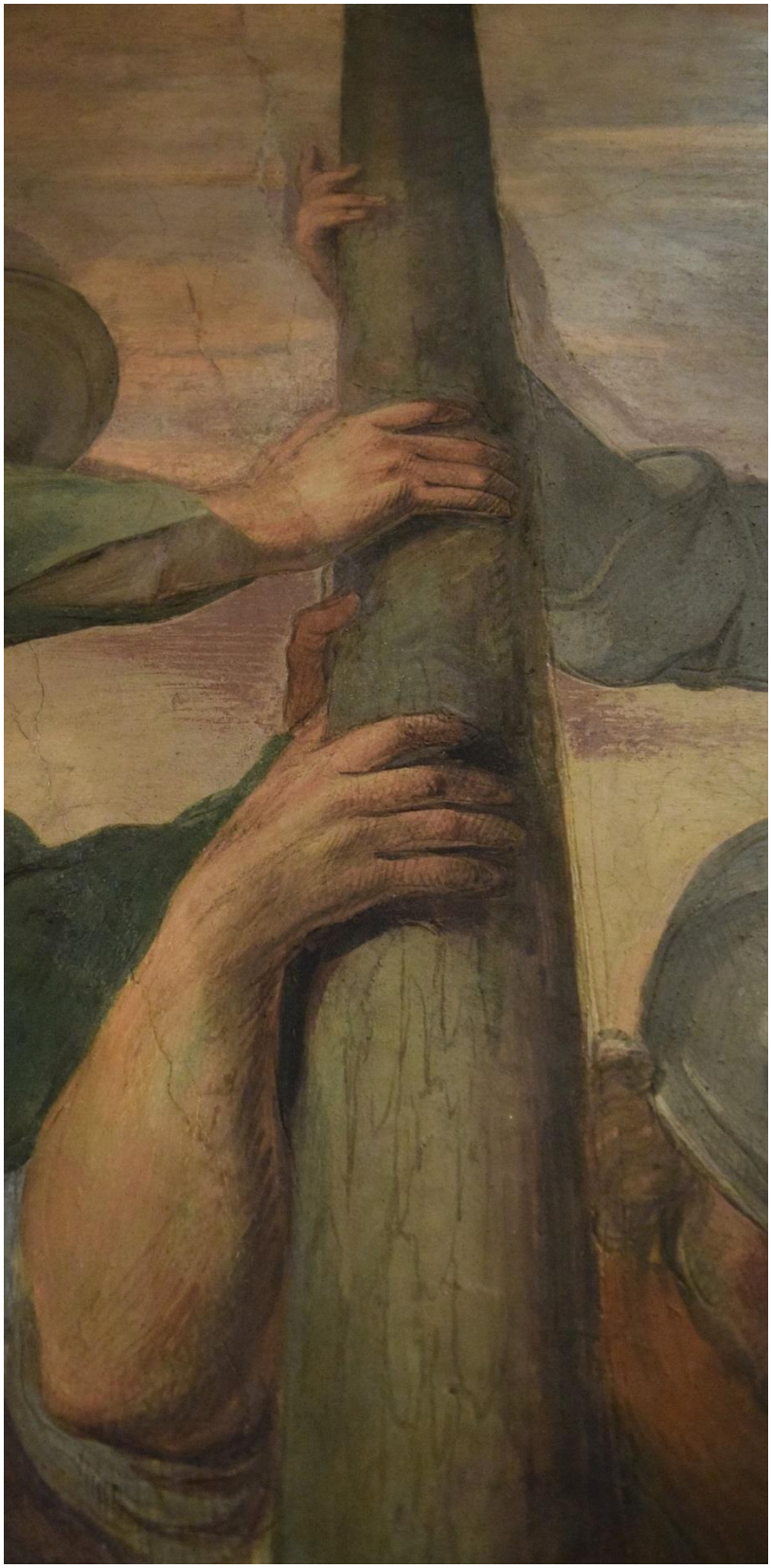


Abbildung 276 *Portrait der Heiligen Katharina von Genua*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 277 *Die Mönche von Myra halten die Genuesen vor ihrer Abreise mit der Asche auf, um ihnen den wahren Inhalt des Reliquiars zu offenbaren*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 278 *Die Weihe der Kathedrale San Lorenzo durch Papst Gelasius II. im Jahr 1118*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 279 *Papst Innozenz verleiht Genua die Bistumswürde im Jahr 1133*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 280 *Die Entgegennahme des Kreuzfragments im Jahr 1202*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 281 *Der Doge Leonardo Montaldo nimmt das Christusbild von Edessa als Geschenk des Königs Abgar V. im Jahr 1368 in Empfang*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 282 *Das Martyrium der Nachkommen der Giustiniani von Scio (Ghios) in Konstantinopel im Jahr 1566*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 283 *Das Martyrium der Nachkommen der Giustiniani von Scio (Ghios) in Konstantinopel im Jahr 1566*, Detail

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

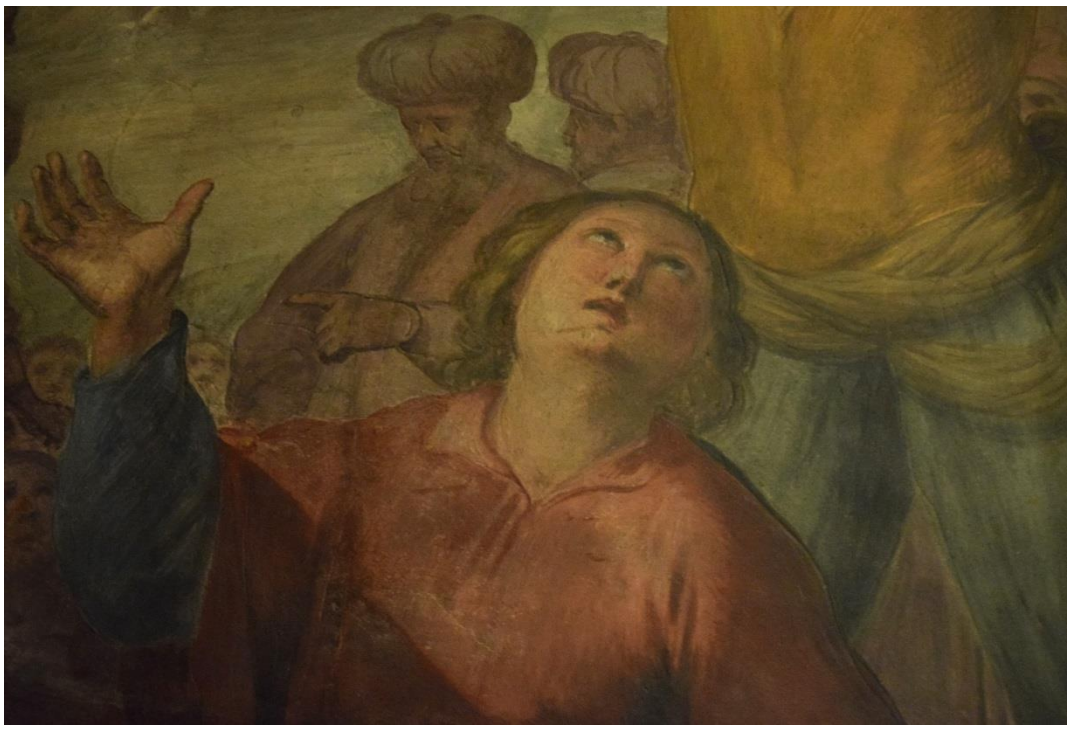


Abbildung 284 *Agostino Adorno gründet die Ordensgemeinschaft der Minderen Regulärkleriker im Jahr 1588*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



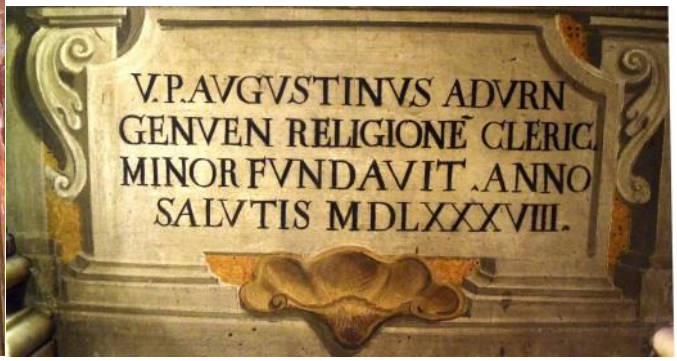


Abbildung 285 *Engelskonzerte*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

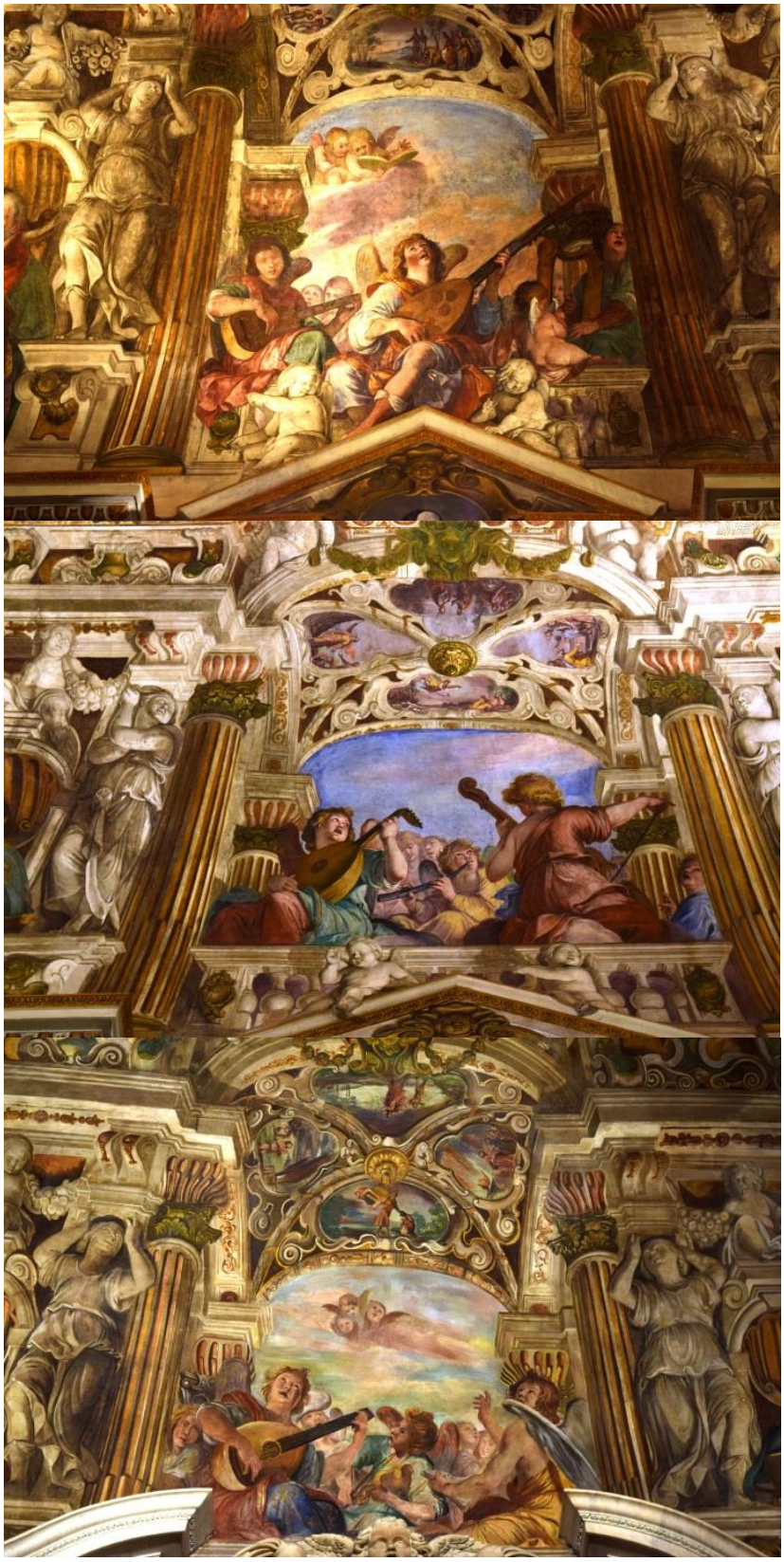


Abbildung 286 *Apostel Barnabas*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 287 *Der Heilige Nazarius*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 288 *Der Heilige Celsus*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 289 *Jakobus de Voragine*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.

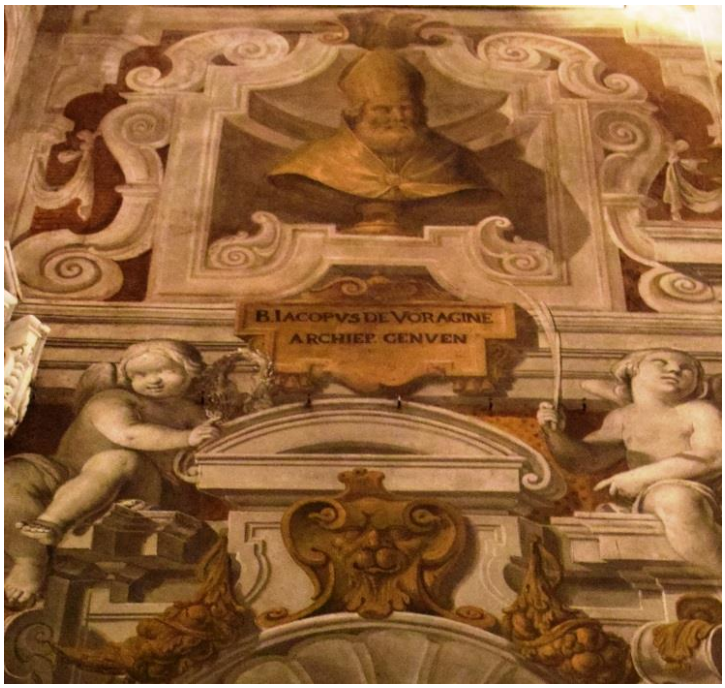


Abbildung 290 *Der Heilige Salomon von Genua*; *Der Heilige Romulus*; Alttestamentarische Szenen in den Gewölbekappen, darunter: *Hagar in der Wüste, Rebeccas List, Die Mannalese*

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 291 *Der Heilige Syrus*

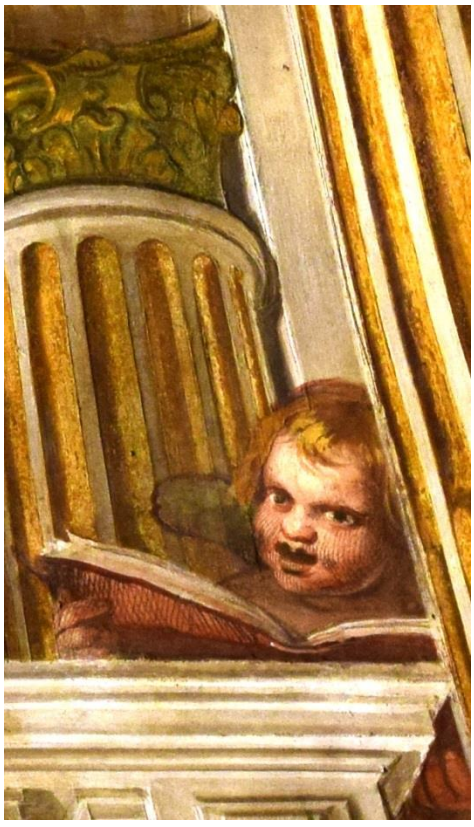
1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 292 *Der Selige Lanfranchinus*; *Der Heilige Valentin von Genua*; alttestamentarische Szenen in den Gewölbekappen, darunter: Szenen zur Tobias-Geschichte

1652-1655, Fresken, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.





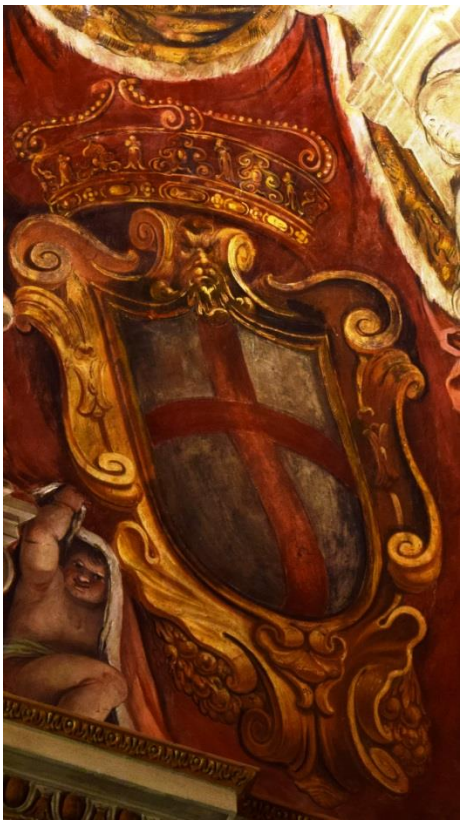


Abbildung 293 *Die Selige Maria Vittoria De Fornari Strata*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 294 *Der Schutzengel*

1652-1655, Fresko, Genua, Palazzo Ducale, Kapelle.



Abbildung 295 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Apsis.



Abbildung 296 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, Detail

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Apsis.



Abbildung 297 *Der Heilige Syrus von Genua vertreibt den Drachen aus dem Brunnen vor der Kathedrale S. Lorenzo*, Detail

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Apsis.



Abbildung 298 *Katejan von Thiene*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Zwickel.



Abbildung 299 *Johannes der Täufer mit Lamm*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Zwickel.



Abbildung 300 *Heiliger Georg*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Zwickel.



Abbildung 301 *Papst Paul IV. mit dem Heiligen Geist und dem Heiligen Kreuz*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Zwickel.



Abbildung 302 *Die Friedfertigen* (*pacifici)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 303 *Die Sanftmütigen* (*mites)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 304 *Die da Leid tragen* (*qui lugent)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 305 *Die um Gerechtigkeit willen Verfolgten (qui persecutionem patiuntur propter iustitiam)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 306 *Die geistlich arm sind* (*pauperes spiritu)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 307 *Die reinen Herzens sind* (*mundo corde)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.

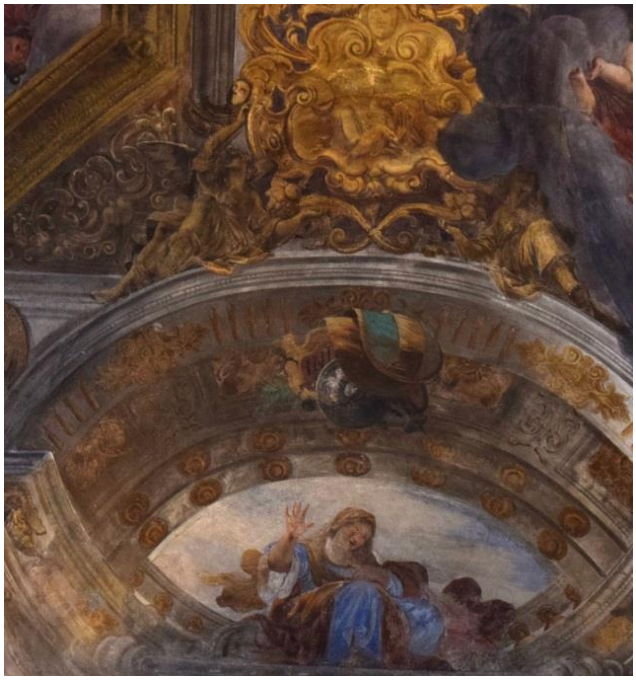


Abbildung 308 *Die Barmherzigen* (*misericordes)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.

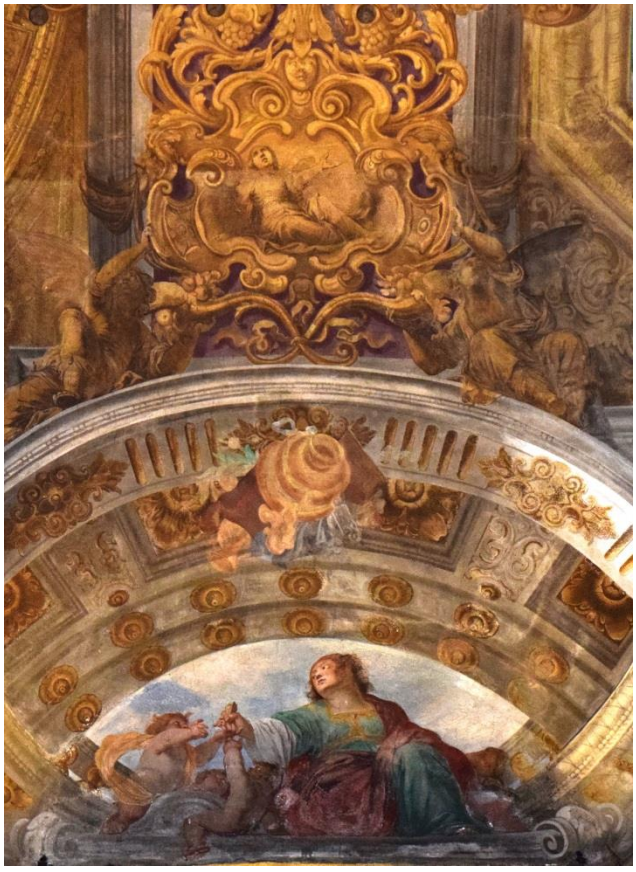


Abbildung 309 *Die da hungert und dürstet nach Gerechtigkeit* (*qui esuriunt et sitiunt iustitiam)*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 310 *Jesaja*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 311 *Salomon*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 312 *Jeremia*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.

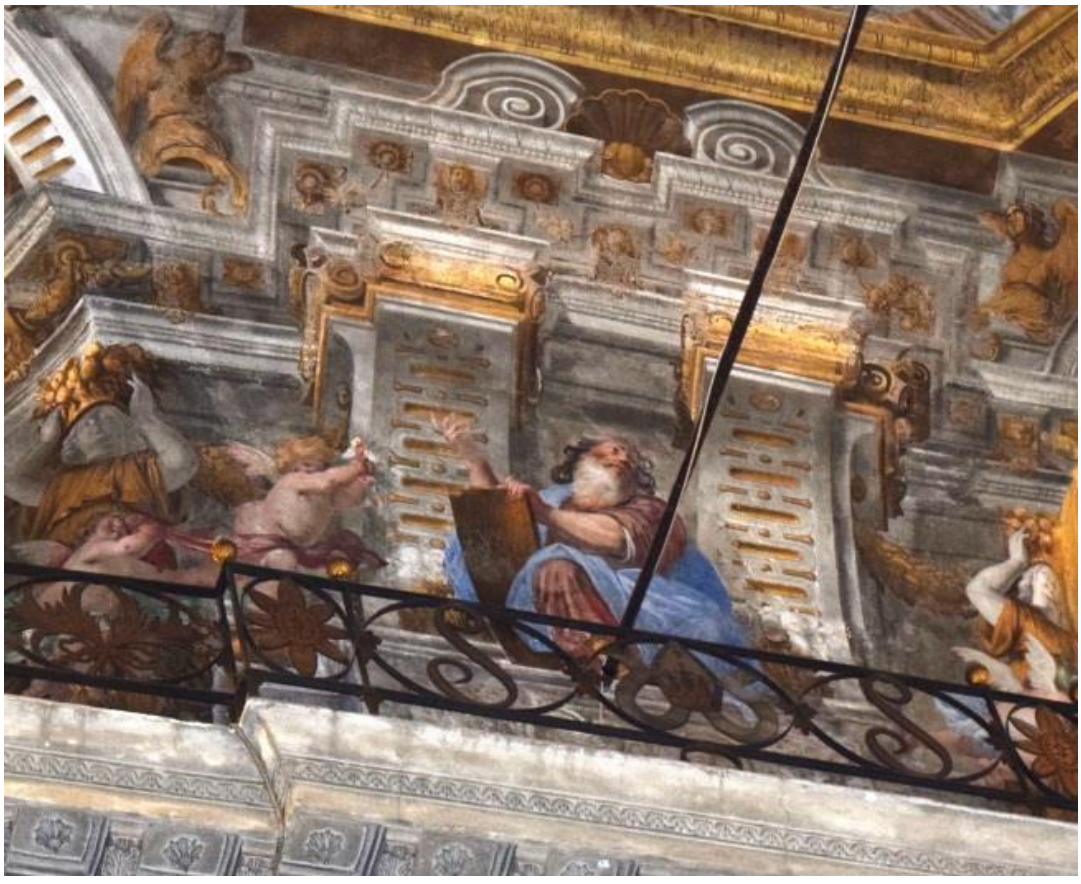


Abbildung 313 *Ezechiel*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 314 *Daniel*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 315 *David*

Ca. 1654, Fresko, Genua, San Siro, Obergaden und Laibungen der Gewölbekappen.



Abbildung 316 *Die drei christlichen Tugenden* (*Glaube, Liebe, Hoffnung*); *Gefangennahme Christi*

Ca. 1654, Fresken, Genua, San Siro, Portal.



Abbildung 317 *Die drei christlichen Tugenden* (*Glaube, Liebe, Hoffnung*); *Gefangennahme Christi*, Detail

Ca. 1654, Fresken, Genua, San Siro, Portal.



Abbildung 318 *Portrait Maria Vittoria De Fornari Stratas*

Ca. 1654, Bozzetto für das gleichnamige Fresko der Kapelle des Palazzo Ducale?, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Genua, S. Sabina.



Abbildung 319 *Die Einnahme Jerusalems durch Gugliemo Embriaco*

Zwischen 1652 und 1655, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Ducale in Genua, Öl auf Leinwand, 49 x 67,5 cm, private Sammlung.



Abbildung 320 *Die Ankunft der Asche Täufers in Genua*

Zwischen 1652 und 1655, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Ducale in Genua, Öl auf Leinwand, 121 x 87 cm, Genua, private Sammlung, Detail.

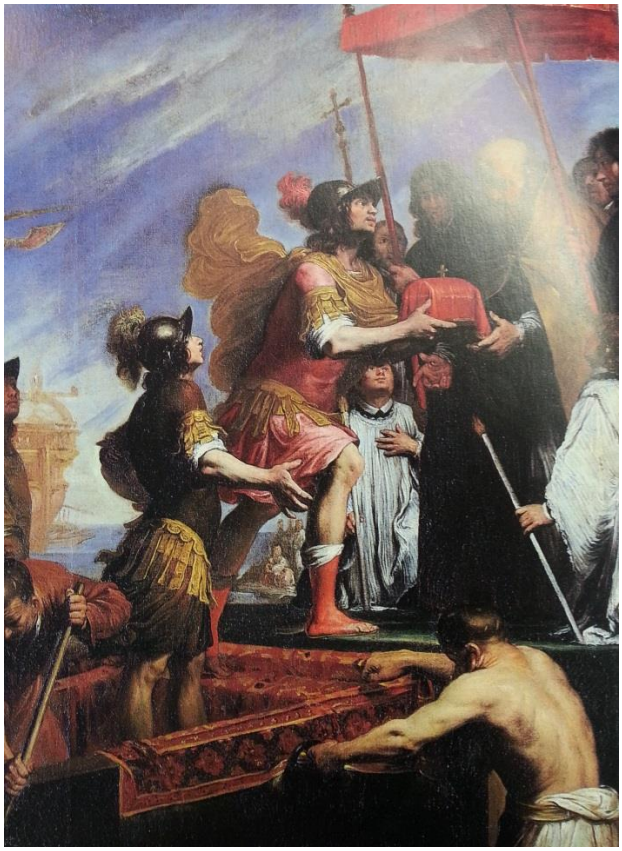


Abbildung 321 *Jupiter sendet die Gerechtigkeit zur Erde*

Ca. 1655, Fresko, Genua Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale).



Abbildung 322 *Jakob mit Laban und dessen Töchtern Lea und Rahel*

Ca. 1656, Öl auf Leinwand, 191 x 146 cm, private Sammlung, Provenienz: Aste di Antiquariato Boetto, Genua 16.12.2015, Versteigerungsnr. 233.



Abbildung 323 *Die Vision des Heiligen Dominikus in Soriano*

1657, Öl auf Leinwand, 303 x 220 cm, Chiavari, Kathedrale.



Abbildung 324 *Der Heilige Antonius von Padua mit Maria und Christuskind und den Heiligen Nikolaus von Tolentino und Isidor von Madrid*

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 325 *Mysterien des Rosenkranzes*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 326 *Mysterien des Rosenkranzes, Verkündigung*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 327 *Mysterien des Rosenkranzes, Heimsuchung*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 328 *Mysterien des Rosenkranzes, Geburt Christi*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 329 *Mysterien des Rosenkranzes, Darbringung Christi im Tempel*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 330 *Mysterien des Rosenkranzes, Der zwölfjährige Jesus bei den Schriftgelehrten*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 331 *Mysterien des Rosenkranzes, Christus im Garten Gethsemane*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 332 *Mysterien des Rosenkranzes, Geißelung Christi*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 333 *Mysterien des Rosenkranzes, Dornenkrönung*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 334 *Mysterien des Rosenkranzes, Kreuztragung*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 335 *Mysterien des Rosenkranzes, Christus am Kreuz und Tod Christi*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 336 *Mysterien des Rosenkranzes, Auferstehung Christi*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 337 *Mysterien des Rosenkranzes, Himmelfahrt Christi*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 338 *Mysterien des Rosenkranzes, Pfingstwunder*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 339 *Mysterien des Rosenkranzes, Mariä Himmelfahrt*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 340 *Mysterien des Rosenkranzes, Krönung Mariens*

Ca. 1657, Zyklus von kleinformatigen Bildfeldern, in Marmoraltar eingefasst, Öl auf Leinwand, je 35 x 44,5 cm, Sant'Olcese (Genua), Chiesa di Santa Margherita.



Abbildung 341 *Coriolanus tritt vor seine Familie*

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 342 *Coriolanus tritt vor seine Familie*

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 343 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 344 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.

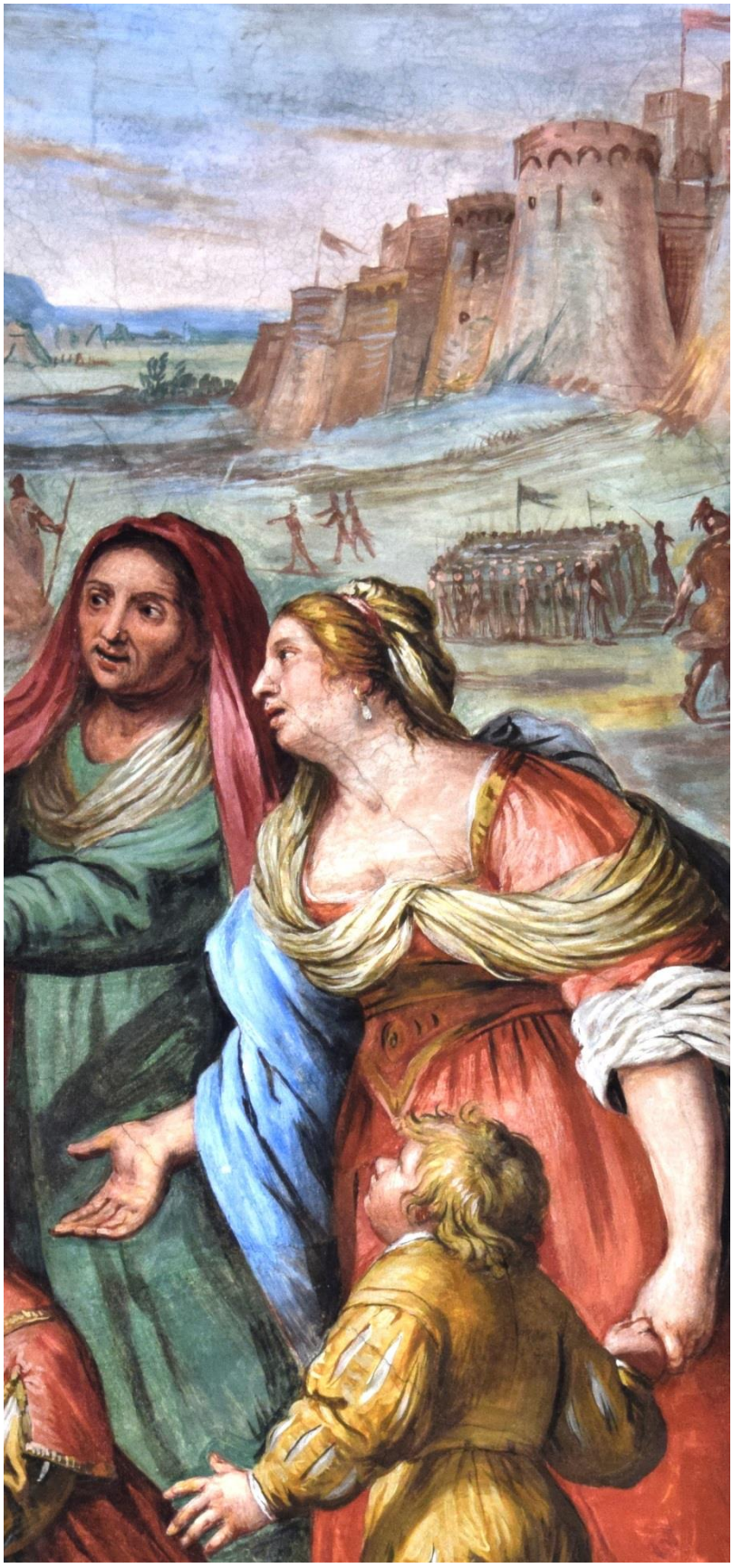


Abbildung 345 *Der Verrat des Königs Tarquinius Superbus an den Gabinern*

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 346 *Tarquinius Sextus und Lucretia*

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.

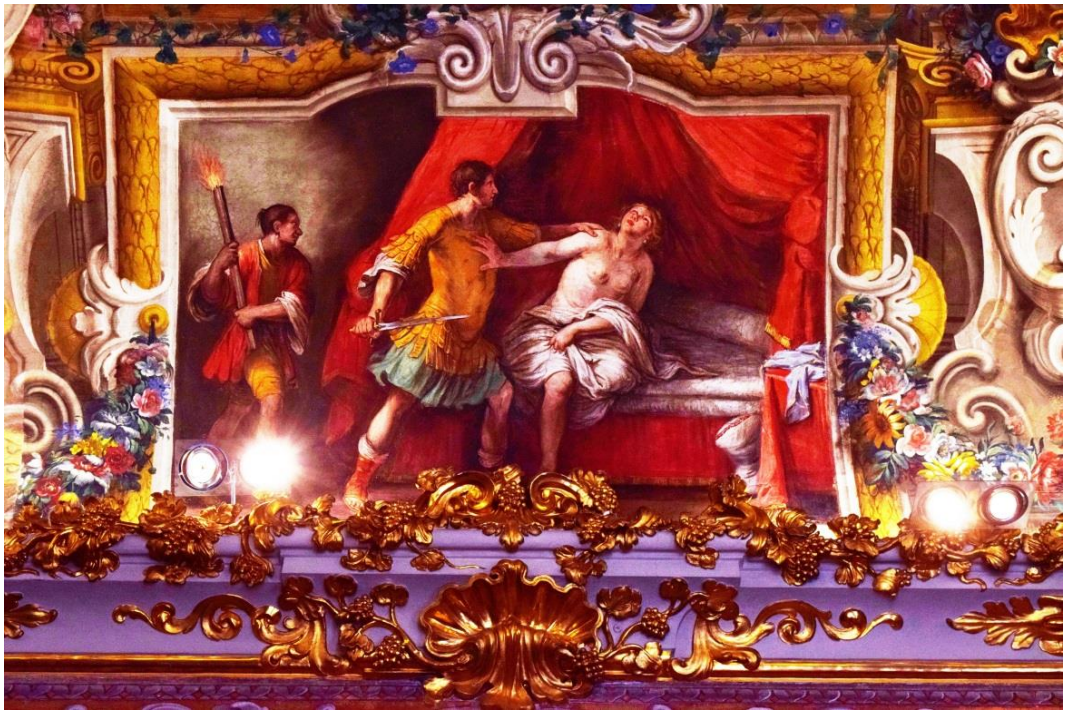


Abbildung 347 *Der Selbstmord Lucretias vor den Augen ihres Vaters und ihres Ehemannes*

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 348 *Pero rettet ihren Vater Cimon vor dem Hungertod* (*Caritas Romana*)

Um 1657, Fresko, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 349 Allegorien der *Europa*, *Amerika*, *Asien* und *Afrika*

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 350 *Der Raub der Sabinerinnen*

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 351 *Der Raub der Sabinerinnen*, Detail

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 352 Allegorien der *Diligenza*, *Clemenza*, *Pace* und *Concordia Militare*

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.





Abbildung 353 *Der Tod Kleopatras*

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 354 *Der Selbstmord der Lucrezia*

Um 1657, Fresken, Genua, Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro), Nebensaal im Piano Nobile.



Abbildung 355 *Der Raub der Sabinerinnen*

Ca. 1657, Bozzetto für das gleichnamige Fresko im Palazzo Alessandro Spinola (Palazzo Spinola-Gambaro) in Genua, Öl auf Leinwand, verschollen, ehemals: Genua, Sammlung Angelo Costa, (als Vincent Malò).



Abbildung 356 *Perseus befreit Andromeda*; *Jaël tötet Sisera*

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, je 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 357 *Perseus befreit Andromeda*

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 358 *Jaël tötet Sisera*

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 359 *Perseus befreit Andromeda*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 360 *Perseus befreit Andromeda*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 361 *Perseus befreit Andromeda*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 362 *Perseus befreit Andromeda*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 363 *Jaël tötet Sisera*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 364 *Jaël tötet Sisera*, Detail

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm, private Sammlung, Provenienz: Mailand, Il Ponte, 19. April 2018, Versteigerungsnummer 932, zuvor: Genua, Palazzo Monticelli-Sartorio-Sopranis (1985).



Abbildung 365 *Die Gürtelspende*

Ca. 1657, Öl auf Leinwand, 280 x 200cm, Genua, Chiesa di Maria S. ma della Misericordia e di S. Fede, Provenienz: Genua, ehemaliges Oratorio di S. Tommaso di Pré.



Abbildung 366 *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*

Zwischen 1657-1669, Öl auf Leinwand, 300 x 199cm, Savigliano (Cuneo), Chiesa dell'Apparizione.



Abbildung 367 *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*

Zwischen 1657 und 1669, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Chiesa dell'Apparizione in Savigliano, Öl auf Leinwand, Genua, Santuario della Madonetta, Sakristei.



Abbildung 368 *Fürbitte des Heiligen Gratus von Aosta bei der Heiligen Muttergottes gegen den Hagel*, Detail

Zwischen 1657 und 1669, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Chiesa dell'Apparizione in Savigliano, Öl auf Leinwand, Genua, Santuario della Madonetta, Sakristei.



Abbildung 369 Carlone Schule?/Giovanni Battista Merano?, *Der Sturz Phaetons*

Ca. 1658, Öl auf Leinwand, 90,5 x 119,8 cm, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's, London, 16.12.1999, Versteigerungsnummer 199.



Abbildung 370 *Die Berufung des Heiligen Petrus*

1658, Bozzetto des gleichnamigen Freskos des Mittelschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 140 x 127 cm, Genua Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 89.



Abbildung 371 *Der Sturz des Simon Magus*

1658, Bozzetto des gleichnamigen Freskos des Mittelschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 148 x 126 cm, Genua Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 90.



Abbildung 372 *Kreuzigung Petri*

1658, Bozzetto des gleichnamigen Freskos des Mittelschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 145 x 122 cm, Genua Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 80.



Abbildung 373 *Der Sturz des Simon Magus*

1658, weißes Papier Rötel laviert, 296 x 207 mm, Aufschrift, unten links: „Carlone. Nella Chiesa St. Siro a Genova“ in Feder, oben rechts: „12“ in Feder, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1701, Provenienz: E.J. von Dalberg.



Abbildung 374

1658-1660, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.



Abbildung 375 *Die Berufung des Heiligen Petrus*

1658-1660, Fresko, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.



Abbildung 376 *Der Sturz des Simon Magus*

1658-1660, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.



Abbildung 377 *Kreuzigung Petri*

1658-1660, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.



Abbildung 378 *Wappen Ansaldo Pallavicinos*

1658-1660, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe, Mittelschiff.



Abbildung 379 *Johannes*

1659, Fresko mit Tempera, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Pendentifs der Kuppel.



Abbildung 380 *Lukas*

1659, Fresken mit Tempera, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Pendentifs der Kuppel.



Abbildung 381 *Markus*

1659, Fresken mit Tempera, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Pendentifs der Kuppel.



Abbildung 382 *Matthäus*

1659, Fresken mit Tempera, Genua, Chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, Pendentifs der Kuppel.



Abbildung 383 *Kreuzigung*

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.



Abbildung 384 *Kreuzigung*, Detail

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.

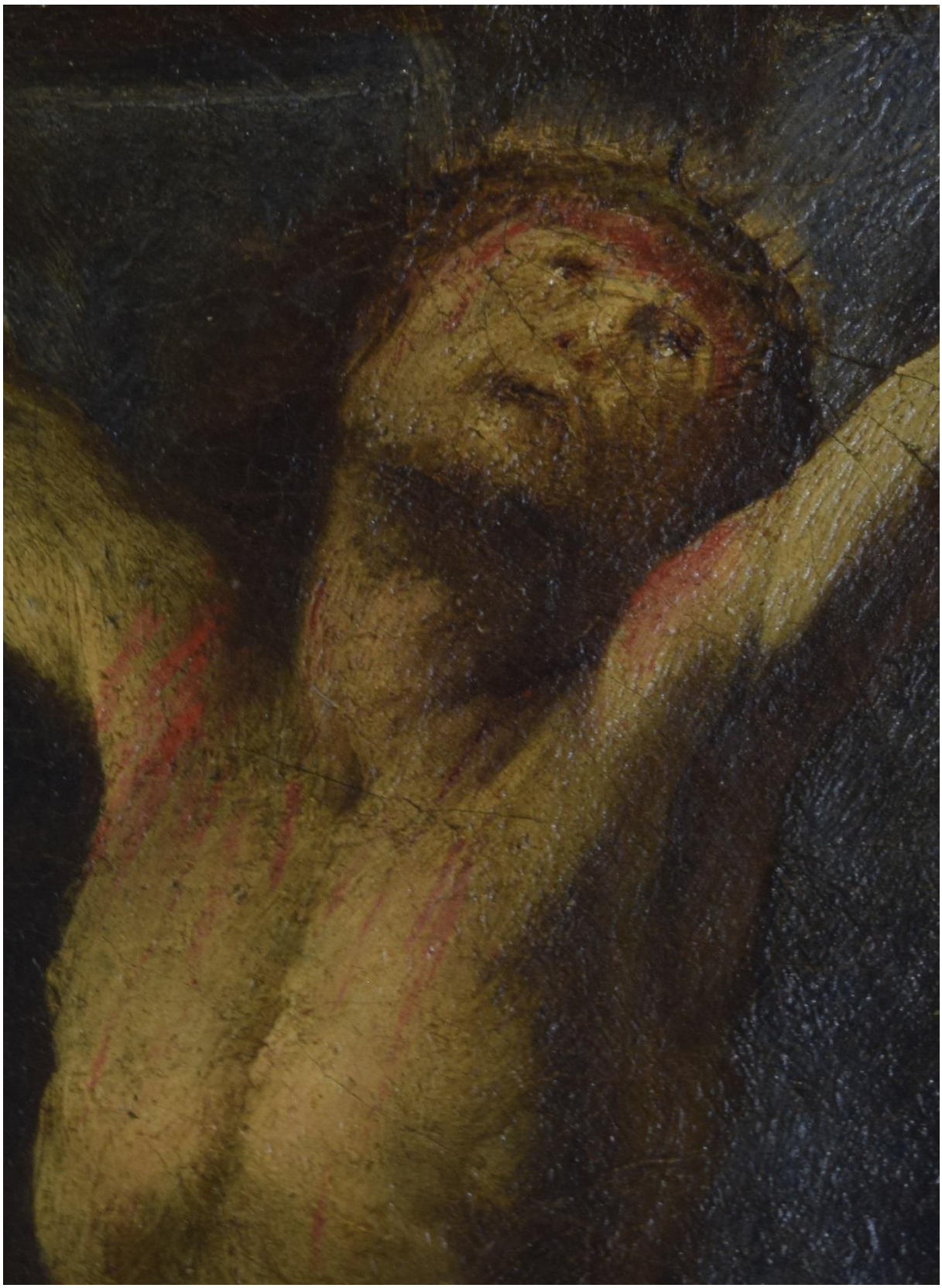


Abbildung 385 *Kreuzigung*, Detail

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.



Abbildung 386 *Kreuzigung*, Detail

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.



Abbildung 387 *Kreuzigung*, Detail

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.



Abbildung 388 *Kreuzigung*, Detail

Um 1660, Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 112.

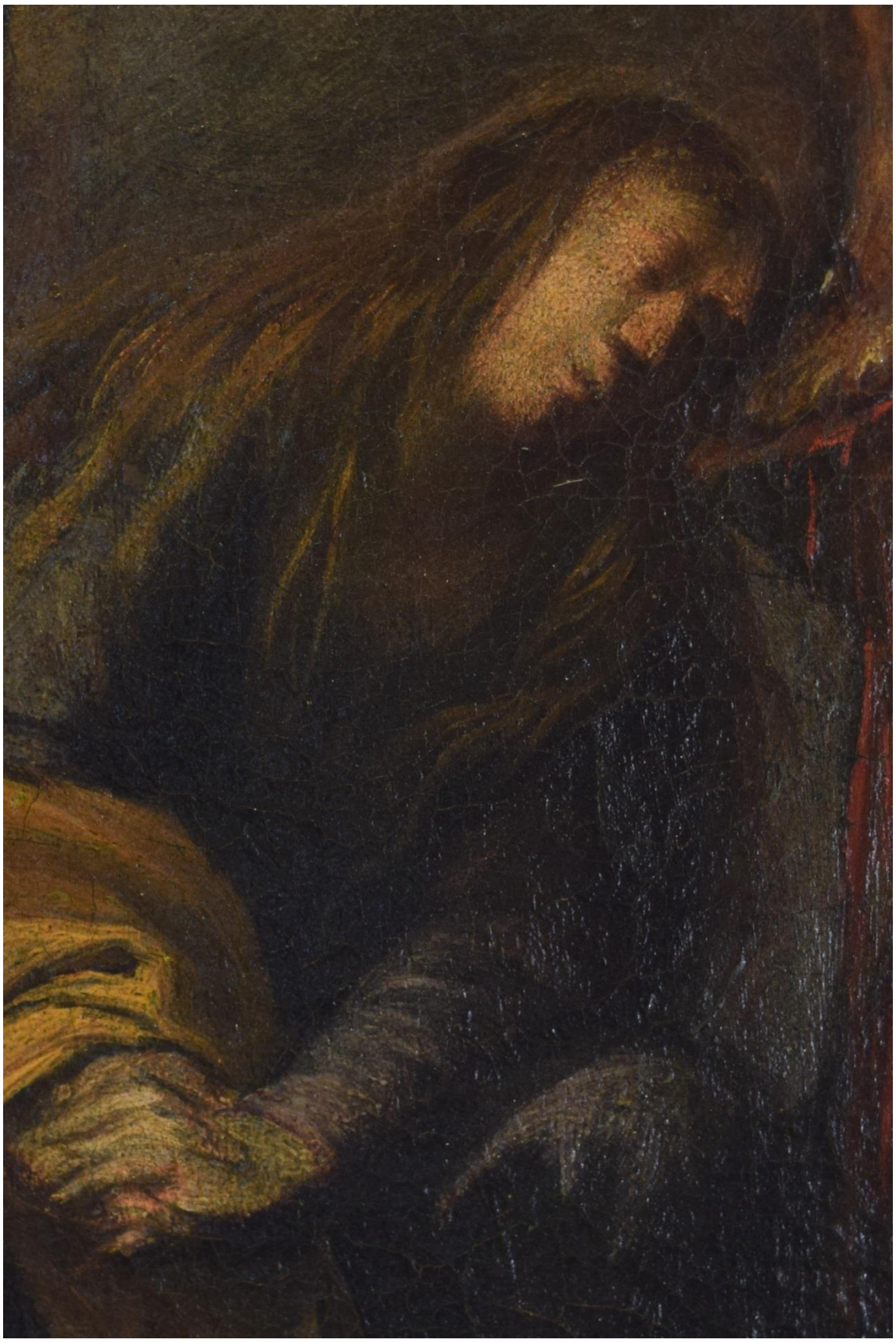


Abbildung 389 *Das Christuskind erscheint dem Heiligen Antonius von Padua*

Um 1660, Öl auf Leinwand, 117 x 77 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.



Abbildung 390 *Ekstase des Heiligen Franziskus von Assisi*

Um 1660, Öl auf Leinwand, 116 x 78,5 cm, Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.



Abbildung 391 *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*

Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 167 x 243 cm, Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Inv. BPL-1400, Provenienz: 1847 in Genua, Palazzo Ayrolo Negrone, Kapellenzimmer.



Abbildung 392 *Erminia bei den Hirten*

Um 1660, Öl auf Leinwand, 94 x 135 cm, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 8. Oktober 1976, Versteigerungsnummer 116, (als Giovanni Battista Carlone); Ronald Peake, Christie's London, 20. Dezember 1918, Versteigerungsnummer 81, (als Lairesse).



Abbildung 393 *Opferung Isaaks*

Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 140,6 x 157,3 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker.



Abbildung 394 *Opferung Isaaks*

Ca. 1660, Bozzetto für das gleichnamige Ölgemälde der Sammlung Koelliker in Mailand, Öl auf Leinwand, Genua, private Sammlung.



Abbildung 395 *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*

Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 109 x 145 cm, Paris, private Sammlung, Provenienz: Sotheby's London, 9. Dezember 1987, Versteigerungsnr. 273, als Strozzi-Werkstatt.



Abbildung 396 *Kain erschlägt Abel*

Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 136 x 170 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Rom, 27-28. Mai 1980, Versteigerungsnummer 534; im 18. Jahrhundert: Genua, Sammlung Carlo Ignazio Cambiaso.



Abbildung 397 *Die Flagellation der Heiligen Katherina von Alexandrien*

1660, Fresko, Pavia, Certosa di Pavia, Cappella di Santa Caterina di Alessandria.



Abbildung 398 *Die Flagellation der Heiligen Katherina von Alexandrien*

1660, Bozzetto des gleichnamigen Freskos des Kartäuserklosters von Pavia, 1660, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina, Inv. 422, Provenienz: Vermächtnis Malaspina 1838.



Abbildung 399 *Der Sturz des Simon Magus*

Um 1660, Öl auf Leinwand, 160 x 125 cm; private Sammlung, Provenienz: Boetto, Genua, 29.10.2010, Versteigerungsnummer 163.



Abbildung 400 *Markus*

1661, Fresko, Genua, San Siro, Vierung.



Abbildung 401 *Matthäus*

1661, Freskeo, Genua, San Siro, Vierung.



Abbildung 402 *Johannes*

1661, Fresken, Genua, San Siro, Vierung.



Abbildung 403 *Lukas*

1661, Fresken, Genua, San Siro, Vierung.



Abbildung 404 *Die Glorie des Heiligen Syrus*

Ca. 1661, Öl auf Leinwand, 74,5 x 53 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. GNPS 125.



Abbildung 405 *Glorie des Heiligen Syrus*

1661, Fresko, Genua, San Siro, Gewölbe des Presbyteriums.



Abbildung 406 *Heiligentriumph mit Vedute der Stadt Genua*

1661, Bozzetto für das Fresko der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 115 x 194 cm, private Sammlung.



Abbildung 407 *Heiligenglorie*

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640.



Abbildung 408 *Heiligenglorie*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640.



Abbildung 409 *Heiligenglorie*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640.

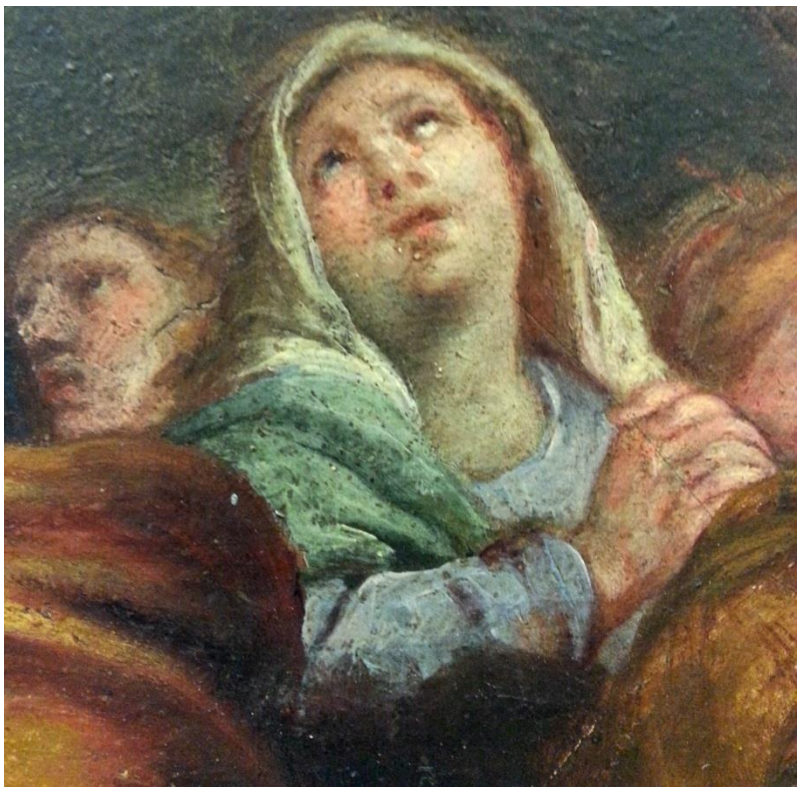


Abbildung 410 *Heiligenglorie*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640.



Abbildung 411 *Heiligenglorie*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 53 x 98 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1640.

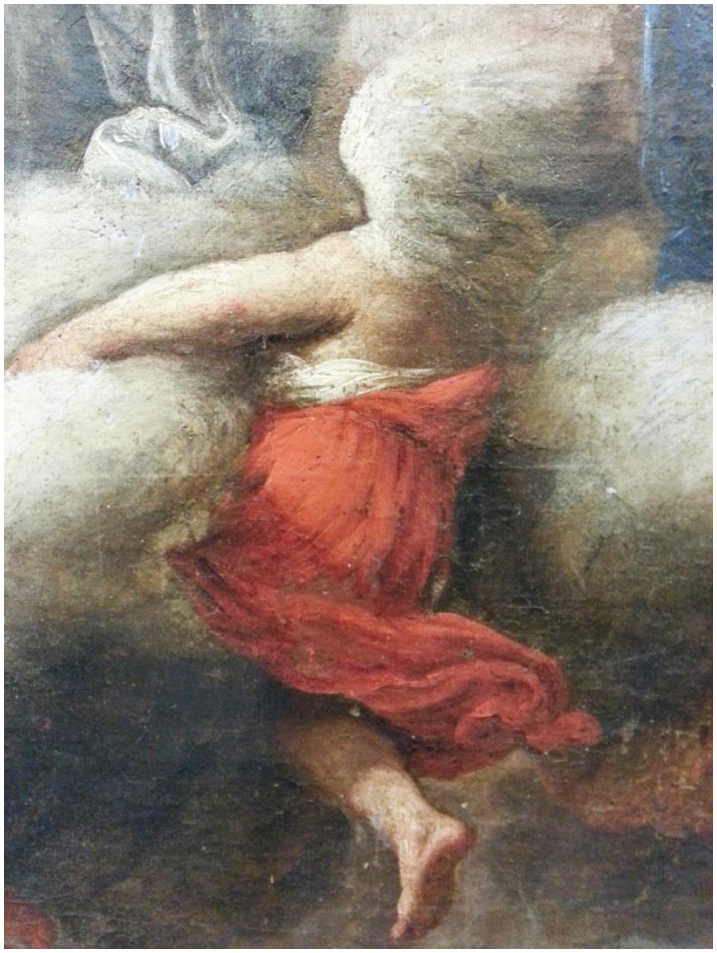


Abbildung 412 *Musizierende Engel*

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 413 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 414 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 415 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 416 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.

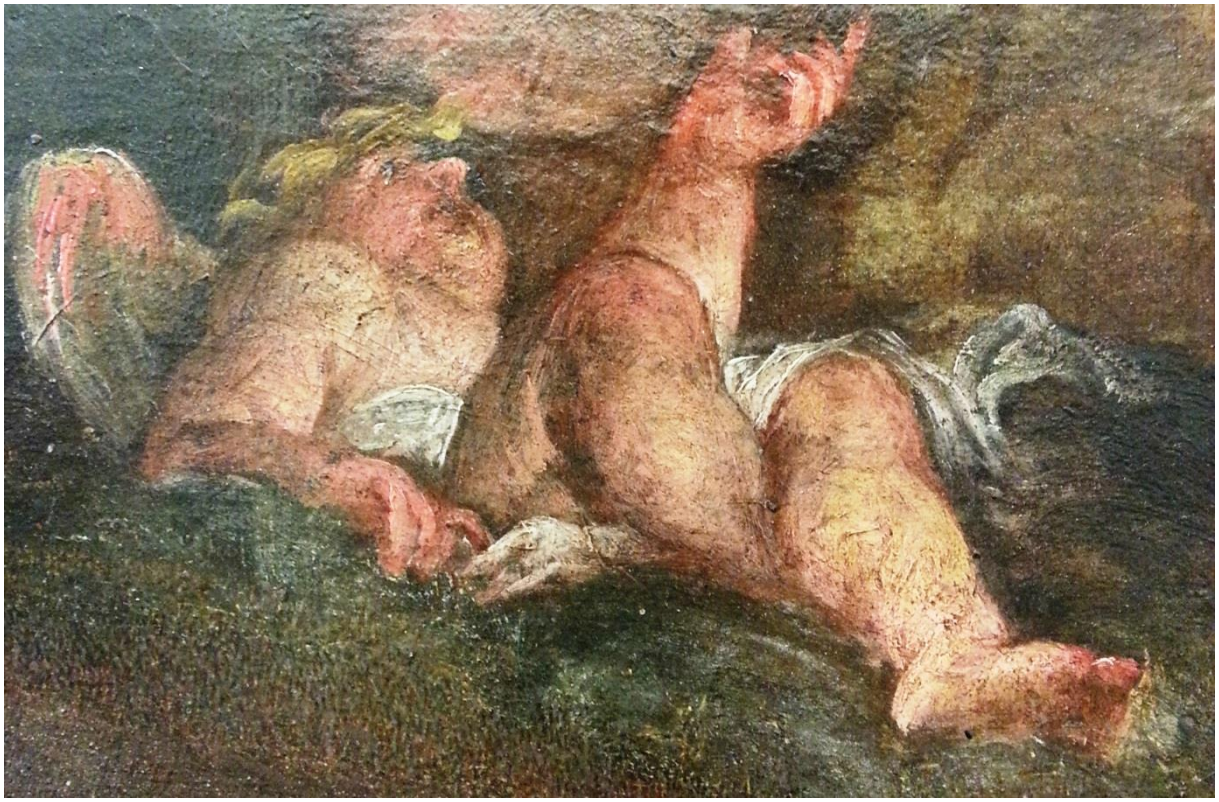


Abbildung 417 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 418 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 419 *Musizierende Engel*, Detail

1661, Bozzetto zum Fresko *Der Triumpf des Kreuzes* der Kuppel von San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 42 x 97 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Inv. PB 1641.



Abbildung 420 *Mariä Himmelfahrt*

Um 1661, Öl auf Leinwand, 134 x 98 cm, Genua, Sammlung Banca Carige, Inv. 000662.



Abbildung 421 *Triumph des Kreuzes*; *Krönung Mariens*

1661-1676, Fresken, Genua, San Siro, Kuppelkappe und Laterne.



Abbildung 422 *Krönung Mariens*, Detail

1661-1676, Fresken, Genua, San Siro, Laterne.



Abbildung 423 *Triumph des Kreuzes*; *Krönung Mariens*, Detail

1661-1676, Fresken, Genua, San Siro, Kuppelkappe und Laterne.



Abbildung 424 *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo, Kuppel.



Abbildung 425 *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*, Detail

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo, Kuppel.



Abbildung 426 *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*, Detail

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo, Kuppel.

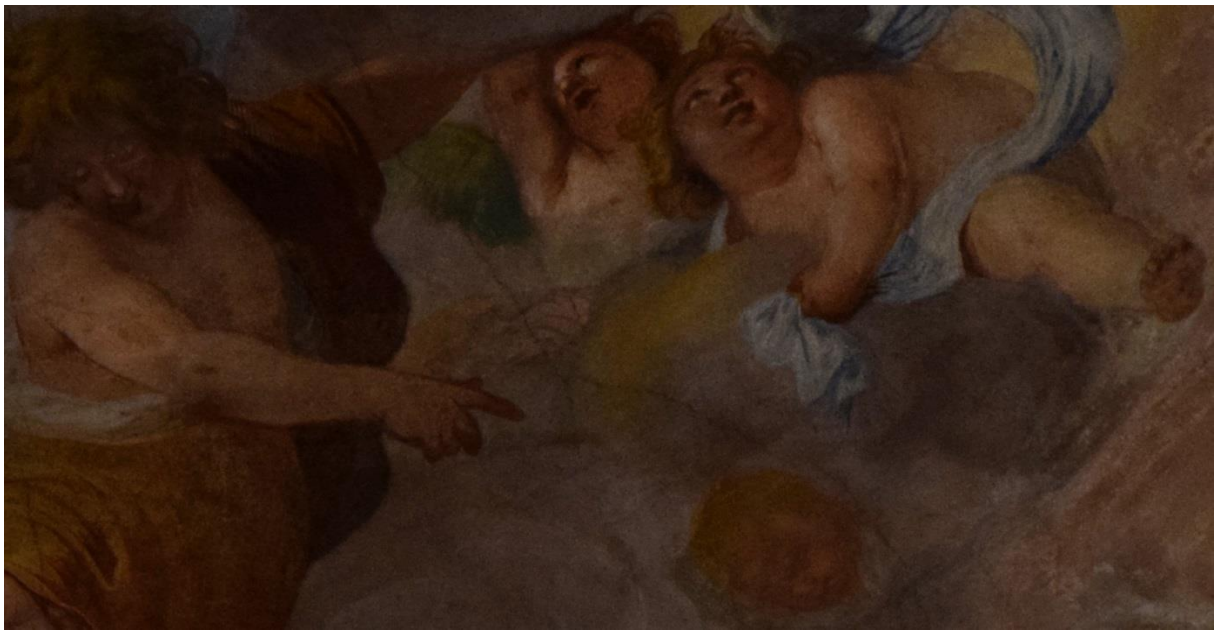


Abbildung 427 *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*, Detail

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo, Kuppel.



Abbildung 428 *Szenen zum Leben des Heiligen Vinzenz Ferrer*, Detail

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo, Kuppel.



Abbildung 429 *Engelskonzert*

Ca. zwischen 1661 und 1667, Fresken Genua, Santa Maria di Castello, Cappella di San Vincenzo.

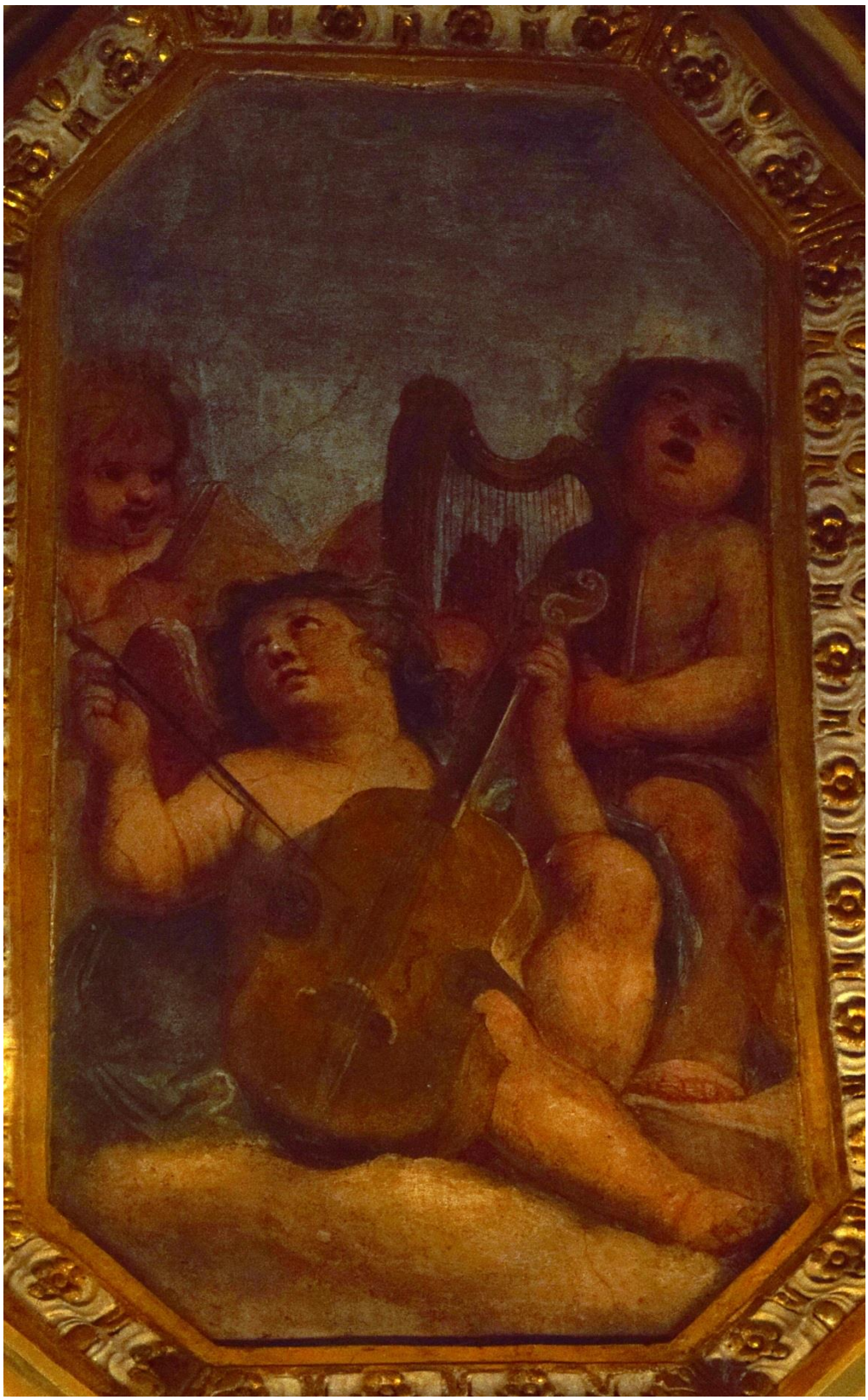


Abbildung 430 *Wunder der Madonna di Loreto*; *Apostel*; *Lobpreisende Engel*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 431 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 432 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 433 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 434 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 435 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 436 *Wunder der Madonna di Loreto*, Detail

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 437 *Judas Thaddäus*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 438 *Johannes*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 439 *Bartholomäus*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 440 *Andreas*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 441 *Petrus*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 442 *Matthäus*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 443 *Jakobus Major*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.



Abbildung 444 *Simon*

1662-1663, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel.

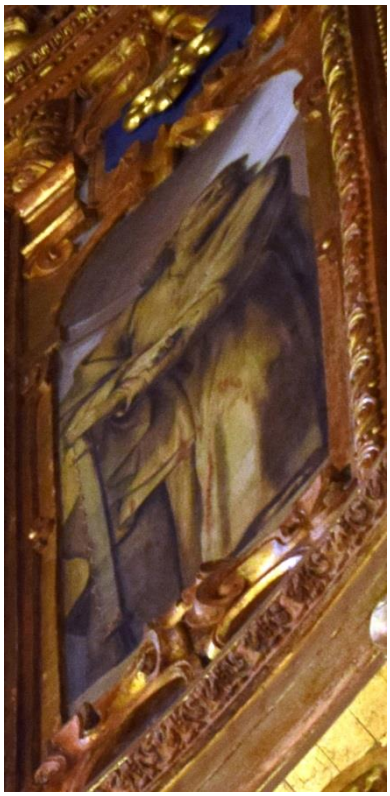


Abbildung 445 *Die Heilige Madonna di Loreto erweckt einen Toten zum Leben*

1662-1663, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel, Zwickel.



Abbildung 446 *Die Heilige Madonna di Loreto erweckt einen Toten zum Leben*, Detail

1662-1663, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel, Zwickel.



Abbildung 447 *Die Errettung der Mönche vor dem Erdbeben*

1662-1663, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel, Zwickel.



Abbildung 448 *Die Heilige Madonna di Loreto erweckt ein totes Kind zum Leben*

1662-1663, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel, Zwickel.



Abbildung 449 *Die Errettung eines in einen Brunnen gefallenen Kindes* (mit einer Erscheinung der Madonna di Loreto über den Dächern am rechten oberen Bildrand)

1662-1663, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella della Madonno di Loreto, Kuppel, Zwickel.



Abbildung 450 *Die Auferweckung eines Toten*; *Die Heilung eines Gelähmten*; *Die Heilung eines blinden Jungen*

Nach 1664, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bernardino.



Abbildung 451 *Die Auferweckung eines Toten*, Detail

Nach 1664, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bernardino.

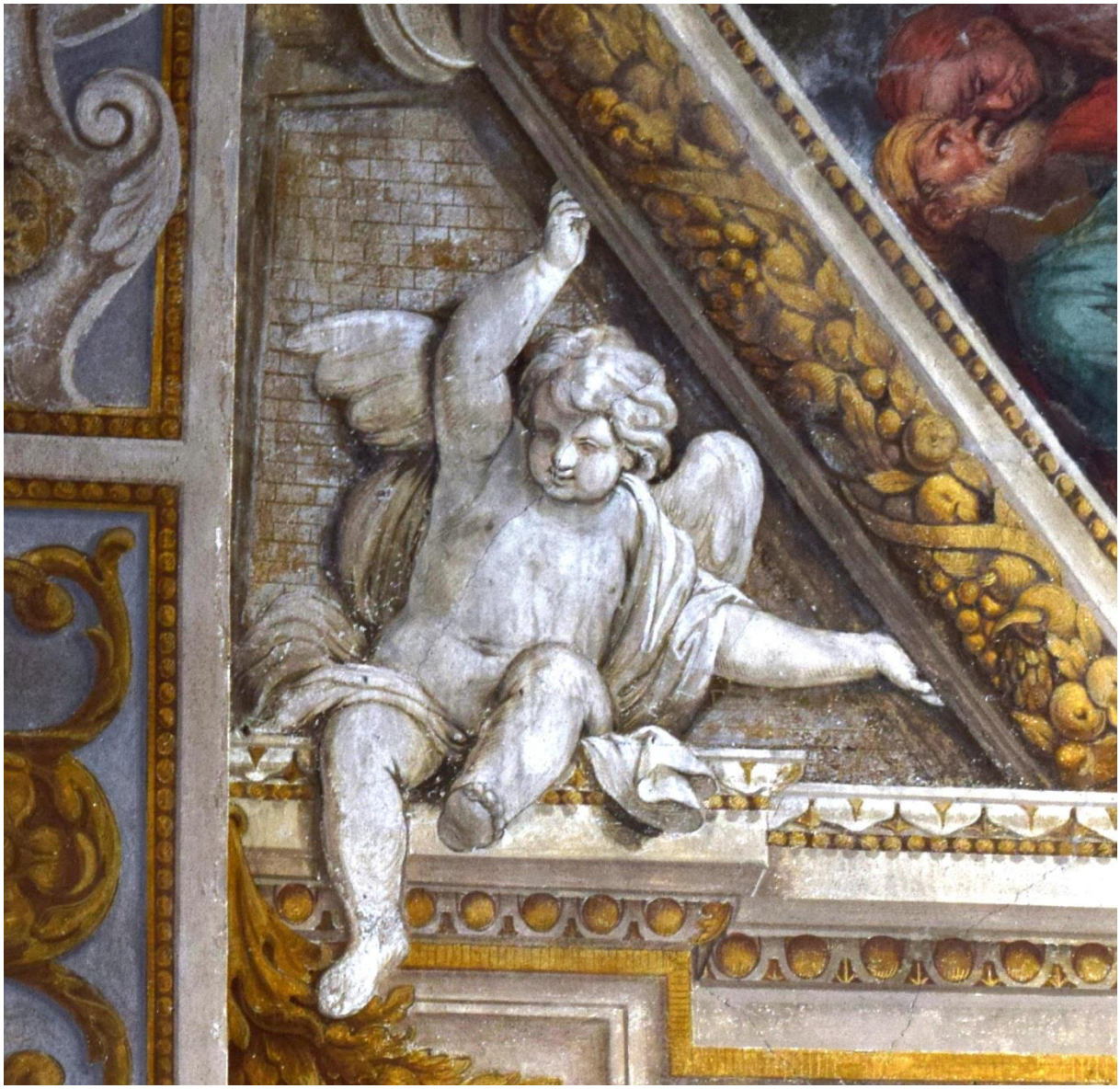


Abbildung 452 *Der Heilige Bonaventura erweckt ein Neugeborenes zum Leben*; *Der Heilige Bonaventura empfängt die Heilige Eucharistie von Engeln* (teilweise beschädigt), *Caritas.*

1665, Fresken, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Bonaventura.

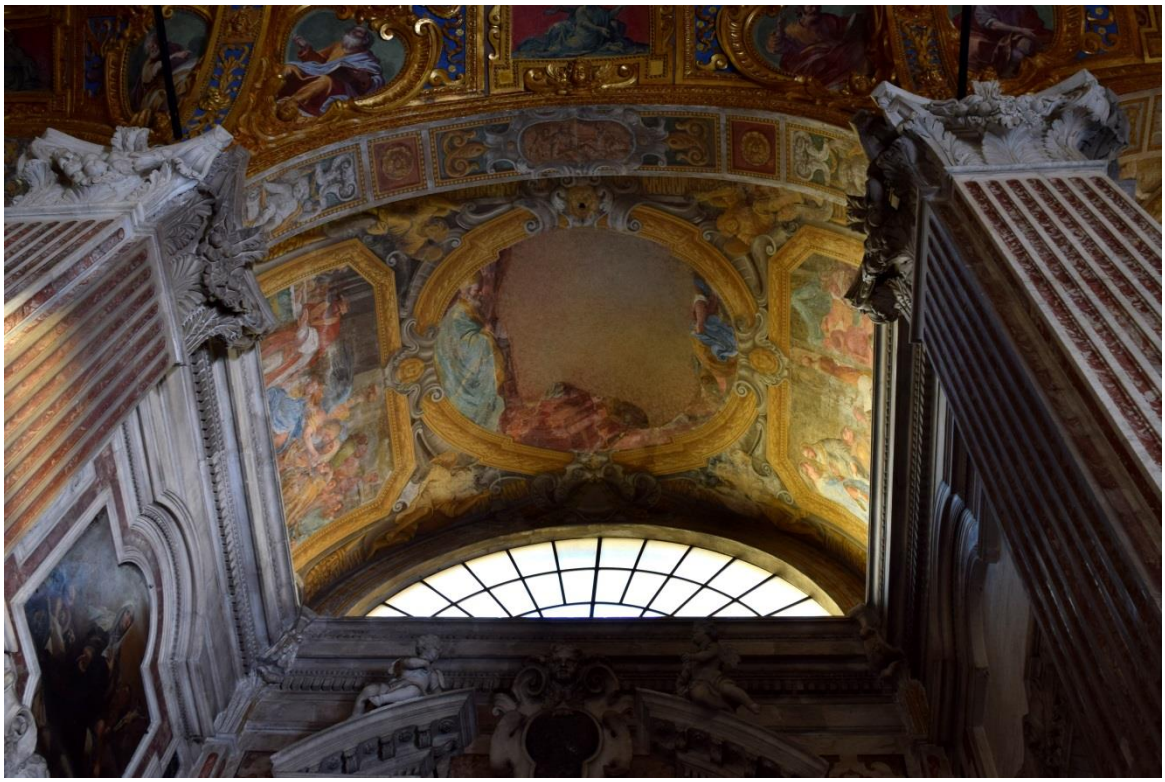








Abbildung 453 *Triumph der Kirche über die Häresie*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 454 *Triumph der Kirche über die Häresie*, Detail

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 455 *Triumph der Kirche über die Häresie*, Detail

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 456 *Triumph der Kirche über die Häresie*, Detail

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 457 *Triumph der Kirche über die Häresie*, Detail

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 458 *Triumph der Kirche über die Häresie*, Detail

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 459 *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 460 *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.

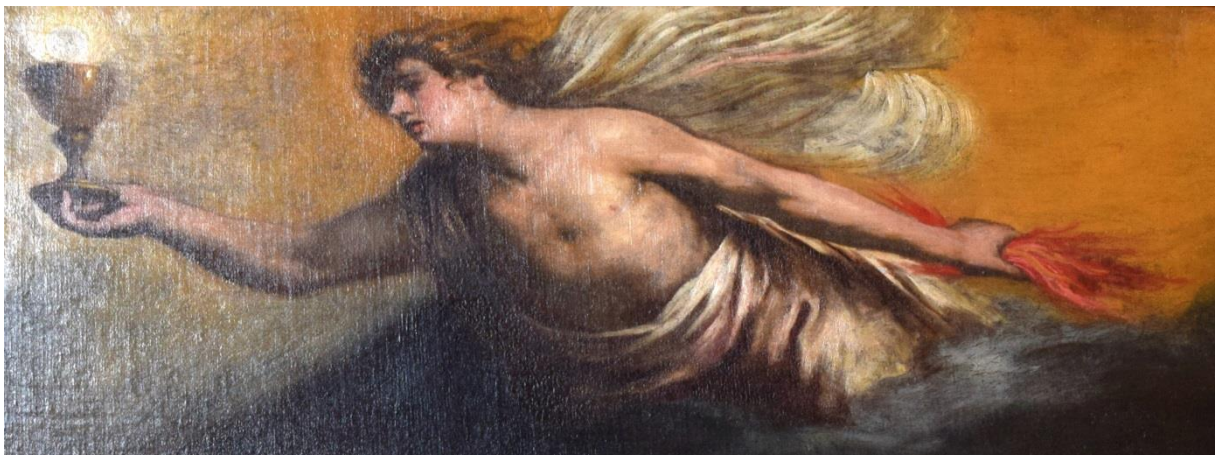


Abbildung 461 *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.

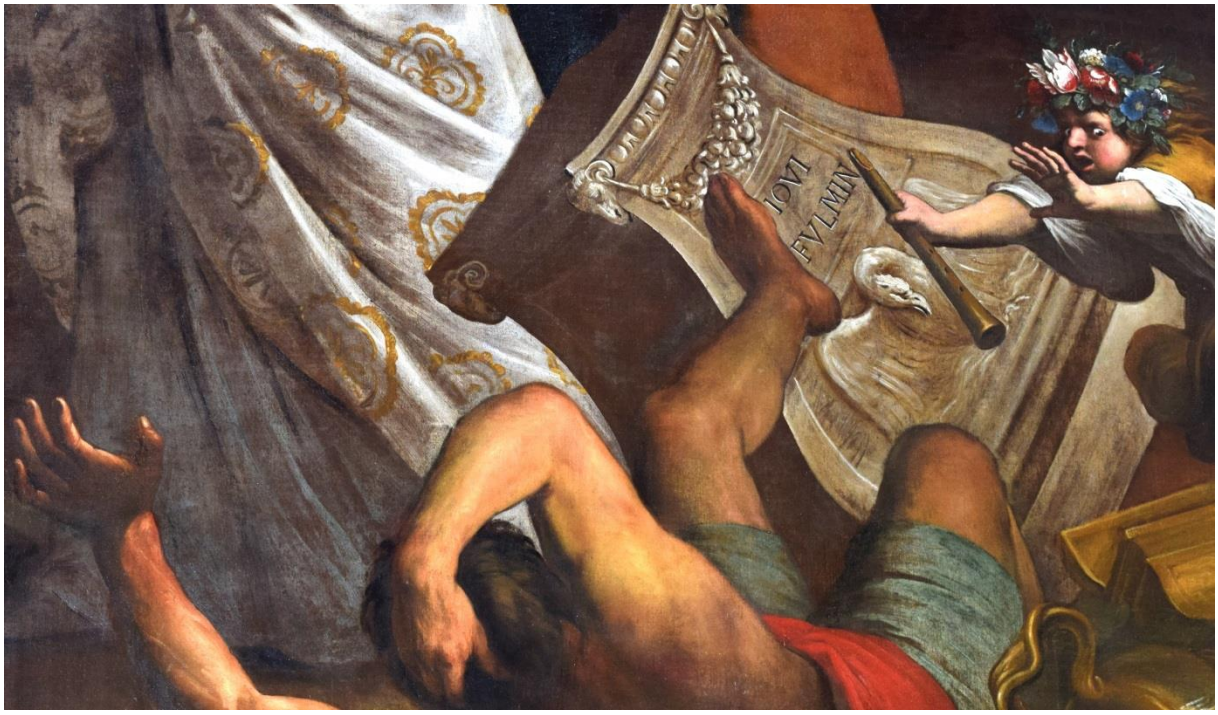


Abbildung 462 *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.



Abbildung 463 *Triumph der Eucharistie über den Götzendienst*

1665-75, Öl auf Leinwand, 235x330 cm, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista, Presbyterium.

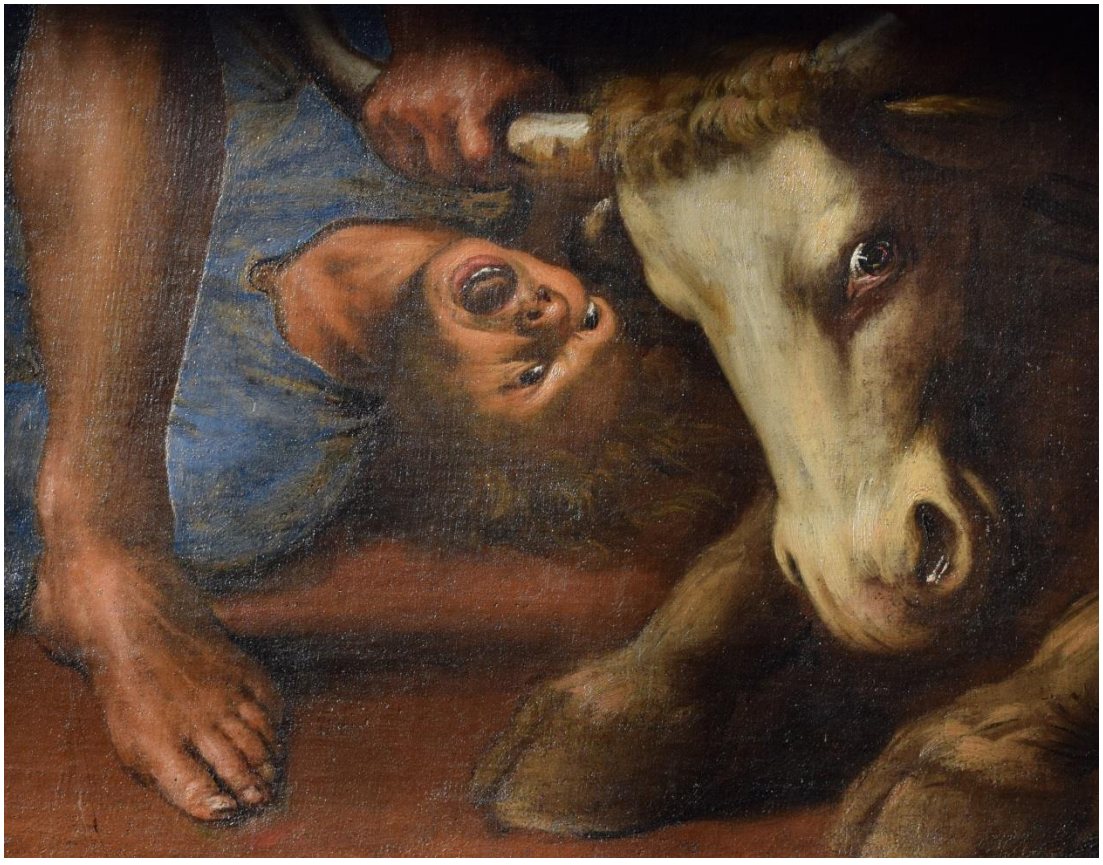


Abbildung 464 *Immaculata mit den Heiligen Johannes d. Täufer, Georg, Laurentius von Rom und Bernhard von Clairvaux*

Ca. 1666, Bozzetto für das Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri in Genua, Öl auf Leinwand, 144 x 116 cm, Genua, Sammlung Banca CARIGE, Inv. 000663.



Abbildung 465 *Der Heilige Petrus*

Ca. 1667, Öl auf Leinwand, 98.1 x 69.5 cm, signiert, über Kopf auf der dargestellten Bibelseite, San Francisco, De Young Fine Arts Museum of San Francisco, Inv.46.15, 14.11.1946, gestiftet von Frederick Rolandi.

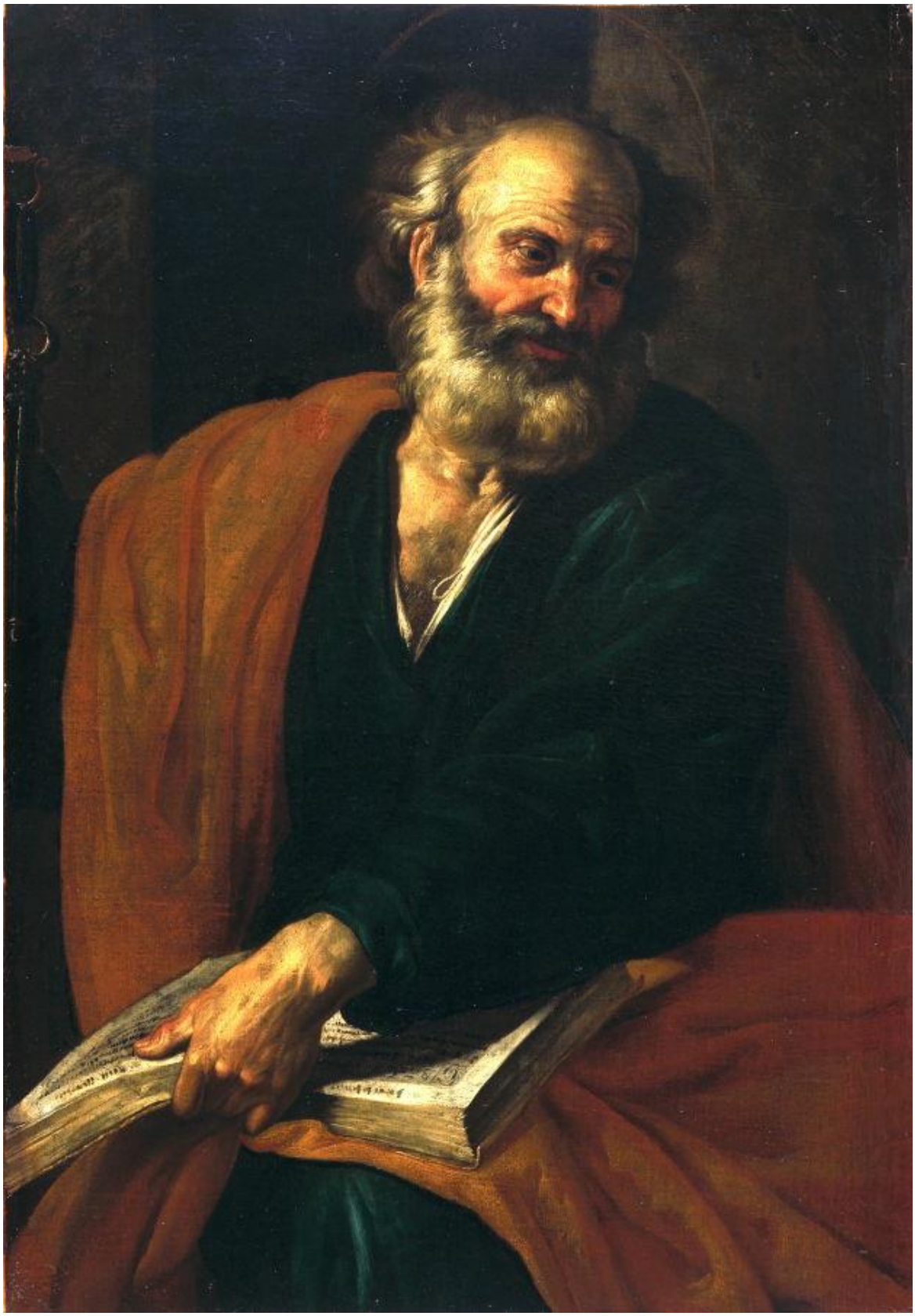


Abbildung 466 *Jakobus der Ältere*

Ca. 1667, Öl auf Leinwand, 82 x 72,5 cm, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker, Inv. LK1111.

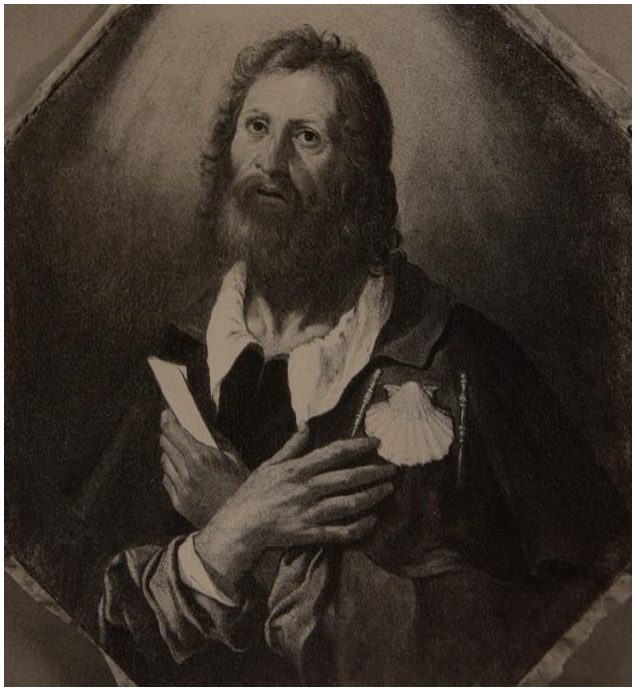


Abbildung 467 *Das Wunder des Heiligen Salvator aus Horta*

1667-1668, Öl auf Leinwand, 280 x 185 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato.



Abbildung 468 *Jesus unter den Schriftgelehrten*

1668, Aquarellzeichnung, Studie für das gleichnamige Fresko des Presbyteriums in der Santissima Annunziata del Vastato, 267 x 416 mm, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. 7421 S.



Abbildung 469 *Jesus unter den Schriftgelehrten*

1668, Öl auf Leinwand, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des Presbyteriums in der Santissima Annunziata del Vastato, Genua, private Sammlung, einst Genua, Sammlung Giacomo Lomellini.



Abbildung 470 *Der Heilige Hieronymus*

1668, Signiert: “G. Ba. Carlone fecit 1668”, Öl auf Leinwand, 123 x 96 cm, private Sammlung, Provenienz: Galerie Maurizio Nobile Paris-Bologna.



Abbildung 471 *Der Heilige Hieronymus*, Detail

1668, Signiert: “G. Ba. Carlone fecit 1668”, Öl auf Leinwand, 123 x 96 cm, private Sammlung, Provenienz: Galerie Maurizio Nobile Paris-Bologna.

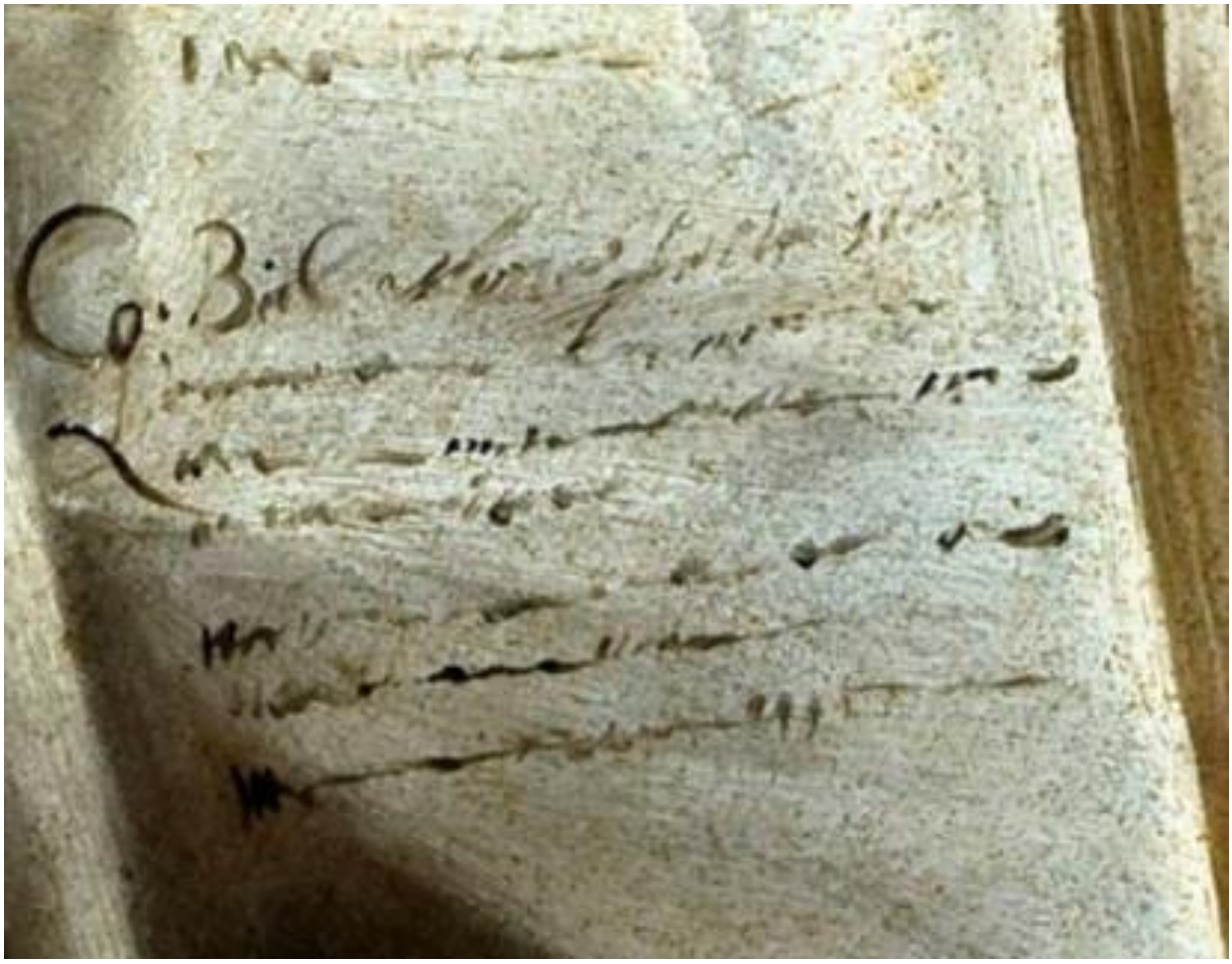


Abbildung 472 *Der Heilige Hieronymus*

Ca. 1668, Öl auf Leinwand, private Sammlung.

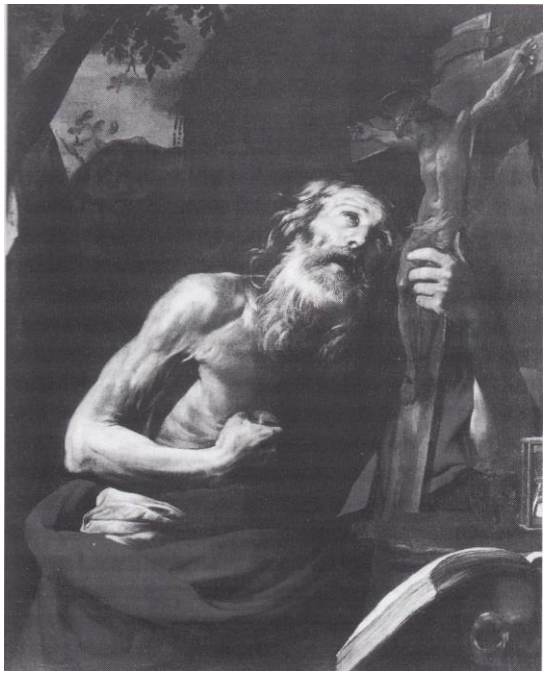


Abbildung 473 Giovanni Battista Carlone und Giulio Benso (architektonische Elemente), *Darbringung im Tempel*

1668-1670, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Presbyterium.

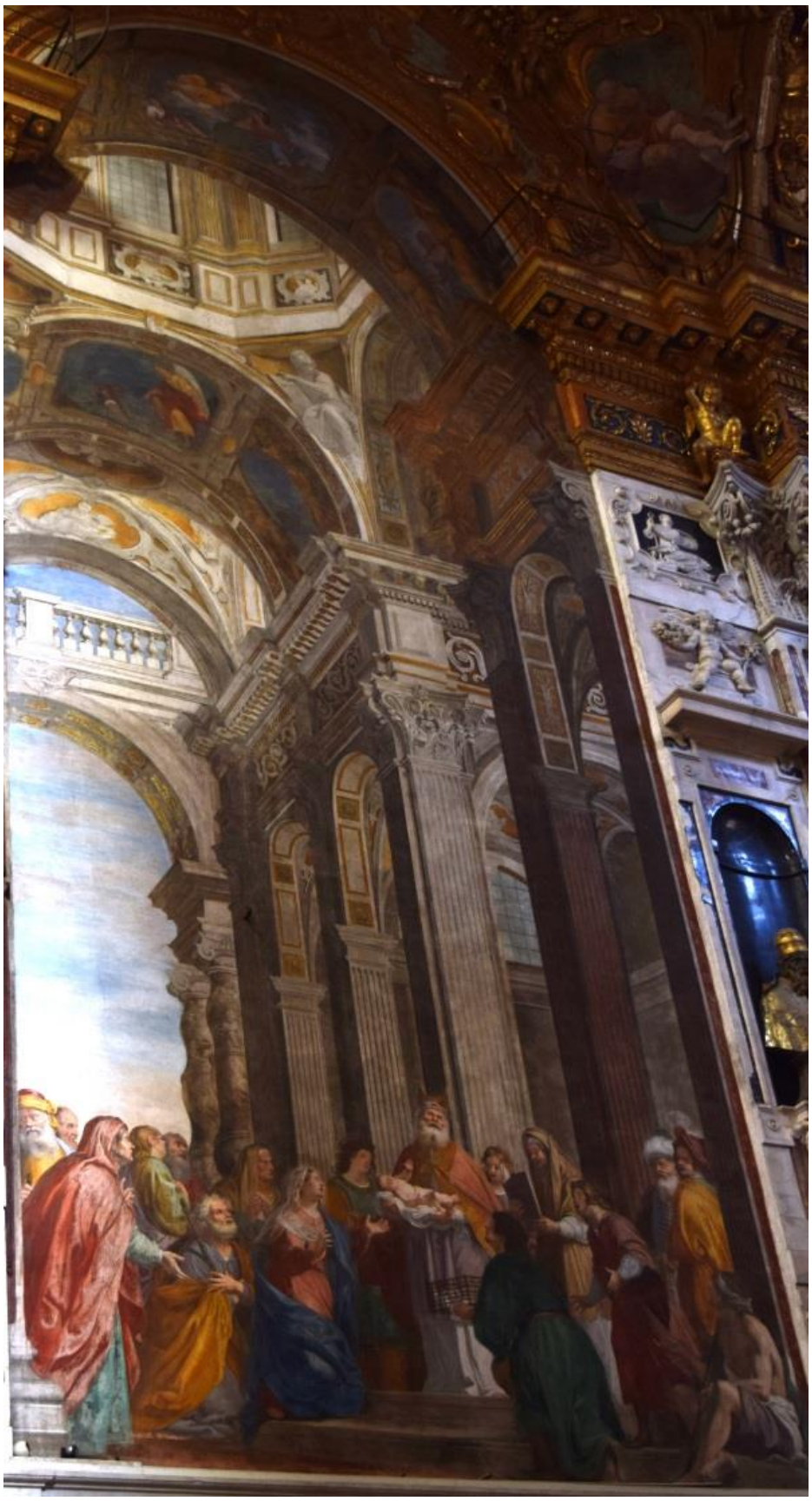


Abbildung 474 Giovanni Battista Carlone und Giulio Benso (architektonische Elemente), *Jesus unter den Schriftgelehrten*

1668-1670, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Presbyterium.

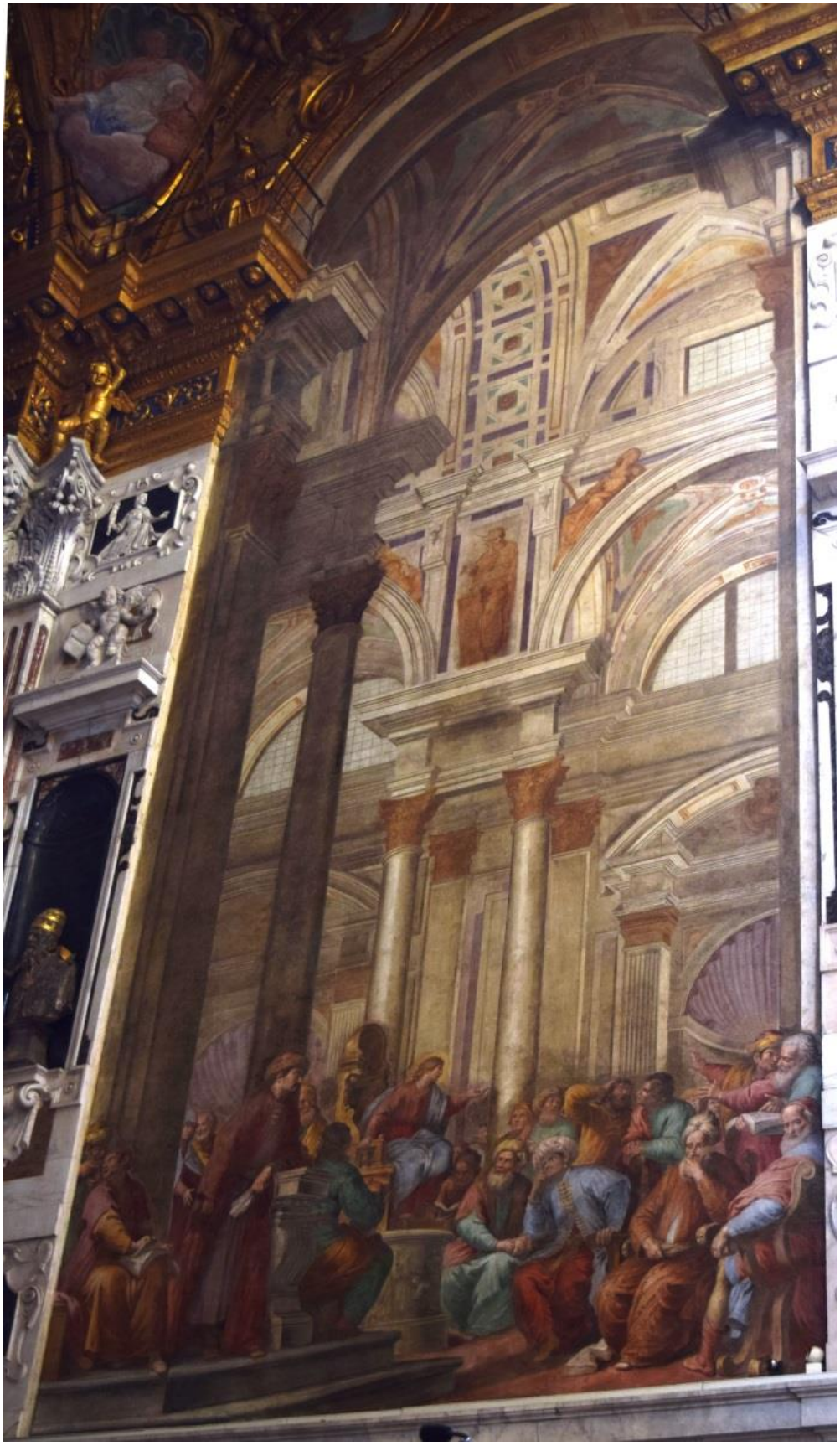


Abbildung 475 Giovanni Battista Carlone und Giulio Benso (architektonische Elemente), *Hagar in der Wüste*; *Tobias und der Fisch*

1668-1670, Fresko, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Presbyterium.





Abbildung 476 *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 230 x 270 cm, Alessandria, Chiesa di S. Pietro, Kapitelhaus.



Abbildung 477 *Die Überbringung der blutbefleckten Tunika Josephs*

Um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.



Abbildung 478 *Joseph von Ägypten deutet die Träume des Pharaos*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.



Abbildung 479 *Joseph von Ägypten deutet die Träume des Pharaos*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.



Abbildung 480 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 481 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 482 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 483 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 484 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.

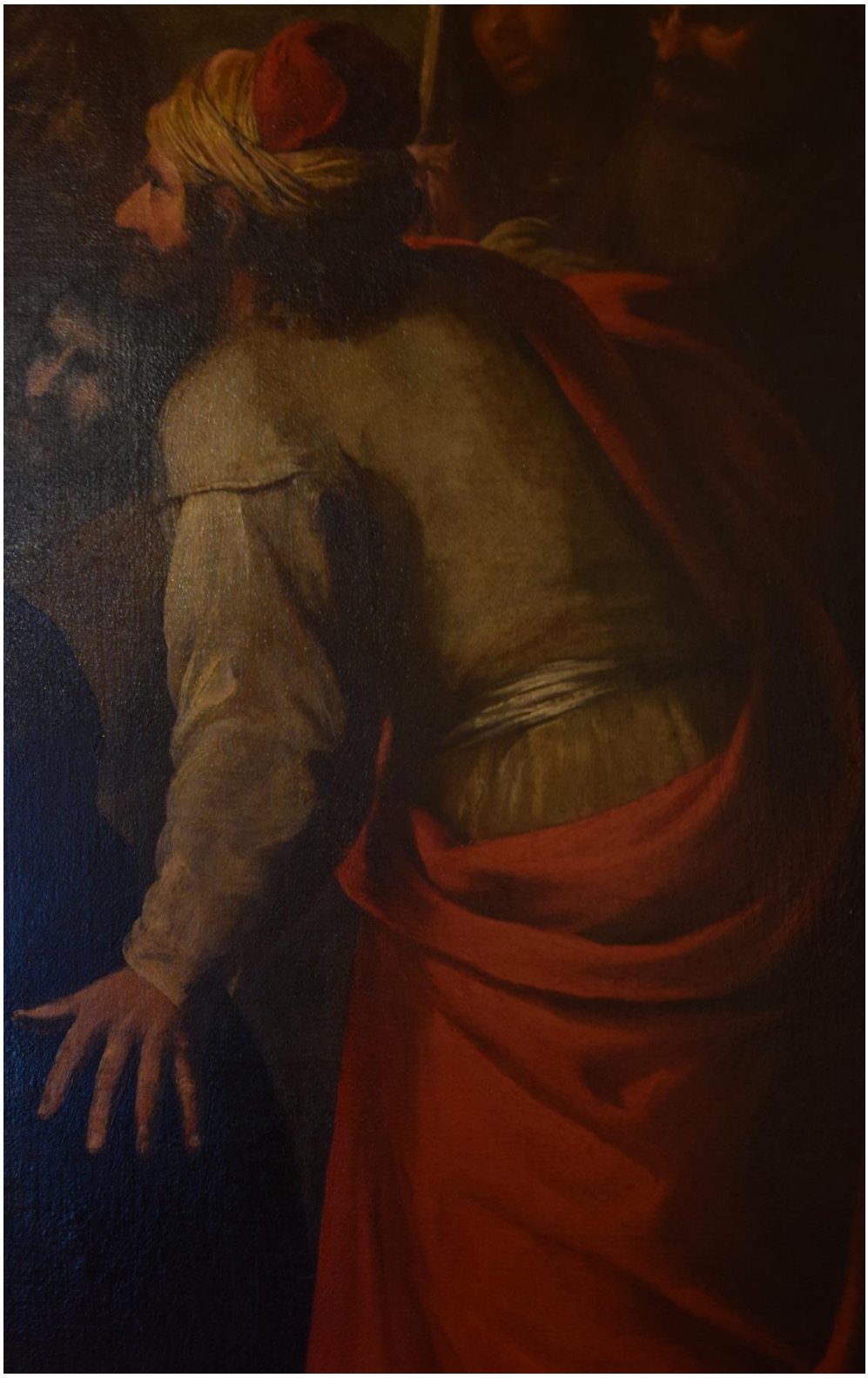


Abbildung 485 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 486 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.

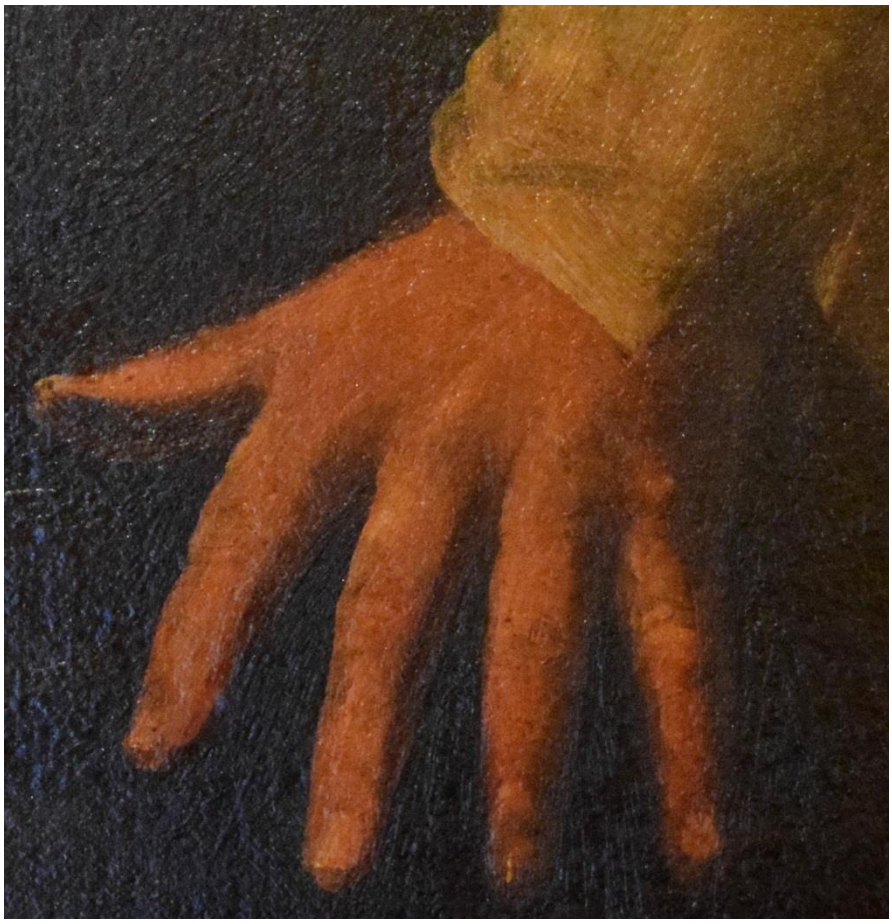


Abbildung 487 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 488 *Joseph wird von seinen Brüdern erkannt*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 147 x 209cm, erweitert zum linken Bildrand um 17,5 und zum rechten Rand um 14,5 cm, Genua, Fondazione Carige, Provenienz: Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti (ab dem 20. August 1830), Inv. 404.



Abbildung 489 Giovanni Battista Carlone?, Kompositionsskizze (*Joseph wird von seinen Brüdern erkannt?)*

Um 1670, Aquarellierte Bleistiftzeichnung auf braunem Papier, auf Karton geklebt, 123 x 140 mm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, 9. Juni 1976, Versteigerungsnummer 81.



Abbildung 490 *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 98 x 128 cm, private Sammlung.



Abbildung 491 *David mit dem Haupt Goliaths*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 118 x 94 cm, private Sammlung, Provenienz: ab 1972 Mailand, Sammlung Algranti.



Abbildung 492 *Die Auffindung des Silberkelches in Benjamins Getreidesack*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 191 x 244 cm, Genua, private Sammlung, Provenienz: New York, Finch College Museum.



Abbildung 493 *Die Flucht nach Ägypten mit dem Palm- und Dattelwunder*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 360 x 275 cm, Montpellier, Kathedrale, Chapelle des Anges gardiens, Provenienz: Kapelle der Familie Deydé.



Abbildung 494 *Esther vor Ahasverus*; *Putti mit marianischen Symbolen*

1670, Fresko, Genua, Chiesa dei SS. Gerolamo e Saverio.





Abbildung 495 *Der Heilige Petrus*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 53 x 45 cm, private Sammlung, Provenienz: Manzoni Finarte Mailand, 16. Dezember 1981, Versteigerungsnummer 551.

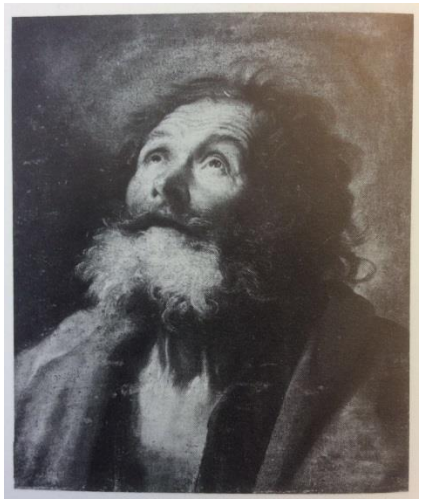


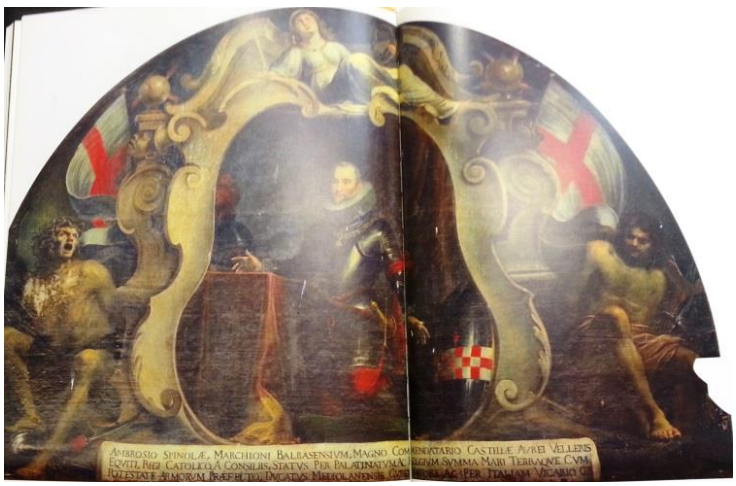
Abbildung 496 G.B. Carlone und Werkstatt, *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, private Sammlung.



Abbildung 497 *Triumph des Ambrogio Spinola*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, ca. 300 x 500 cm, Rosano (Piemont), S. Maria.





Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler im Dienste der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation

Mit einer chronologischen Werkliste.

Band 6

Abbildungen Teil 3

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

an der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadine Niester

aus

Tübingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 9. März 2020

TOBIAS-lib

Universitätsbibliothek Tübingen

Inhalt:

Band 1

1. Einführung

1.1. Aufgabenstellung und Forschungsstand **S. 5-9**

1.2. Politik und Kultur der Republik Genua zu Zeiten Giovanni Battista Carlones: Der gesellschaftliche Rahmen der Werkstatt

1.2.1. Das Genueser Finanzwesen als Motor der politischen Beziehungen zu Spanien, Flandern, Neapel und dem Vatikan **S. 10-13**

1.2.2. Der kulturelle Austausch zwischen Genua und Flandern **S. 14-21**

2. Biographie **S. 22-42**

3. Das künstlerische Werk Giovanni Battista Carlones

3.1. Im Auftrag der Gegenreformation - Nachtridentinische Bildstrategien im Werk C.B. Carlones

3.1.1. Die Rolle Carlones für die kirchlichen Bestrebungen im Genua des 17. Jahrhunderts **S. 43-79**

3.1.2. G.B. Carlones Werke in der Jesuitenkirche Santi Ambrogio e Andrea, genannt Il Gesù, in Genua **S. 80-82**

3.1.3. Ein Exempel der intensivierten Marienverehrung im Zuge der Gegenreformation im Genueser Herrschaftsgebiet: Carlones Rosenkranzaltar in der Kirche Santa Margherita in Sant'Olcese **S. 83-99**

3.1.4. Glaubwürdigkeit und Glaube: *rigore* e *chiarezza*- Das posttridentinische Bildprogramm der Santissima Annunziata del Vastato **S. 100-127**

3.1.5. G.B. Carlone in Lugano und Maroggia **S. 128-130**

3.1.6. San Giacomo della Marina: Genuas Verbindung zum Santiago-Orden **S. 130-135**

3.1.7. Carlone in Pavia **S. 135-138**

3.1.8. G.B. Carlones Fresken in der Kirche S. Siro **S. 138-160**

3.1.9. Carlones Gemälde in der Kirche Nostra Signora del Carmine **S. 161-171**

3.1.10. Die Ausschmückung des Oratorio dei Bianchi in Gavi **S. 171-173**

3.1.11. Das ehemalige Fresko der Fassade des Albergo dei Poveri **S. 173-178**

3.1.12. Weitere hagiographische Arbeiten **S. 179-206**

Band 2

3.2. Politik und Religion im privaten Raum

3.2.1. Christliche Ikonographie in den Freskenprogrammen der Paläste der Genueser Aristokratie

3.2.1.1. Carlones Bedeutung für die Wandmalerei des Seicento Genovese **S. 207-209**

3.2.1.2. Palazzo Spinola Agnese **S. 210-217**

3.2.1.3. Palazzo Doria Spinola **S. 218-226**

3.2.1.4. Palazzo Ambrogio Doria **S. 226-232**

3.2.1.5. Palazzo Pallavicino **S. 233-239**

3.2.2. Alttestamentarische Galeriebilder **S. 239-301**

3.3. Politisierung und Moralisierung mythologischer Themen **S. 302-322**

3.4. Apotheose der Republik Genua

3.4.1. Palazzo Spinola-Gambaro **S. 323-338**

3.4.2. Palazzo Ayrolo-Negrone **S. 338-345**

3.4.3. Palazzo Stefano Balbi (Palazzo Reale) **S. 345-346**

3.5. G.B. Carlone im Auftrag der Öffentlichkeit: Die Freskenausstattung der Kapelle des Palazzo Ducale **S. 347-362**

4. Revision des künstlerischen Œuvres – Zuschreibungen und Abschreibungen **S. 363-367**

5. *Narrazione drammatica* und Schraffur *a secco* – Stilistik und Technik des Künstlers **S. 368-375**

6. Conclusio **S. 376-385**

Band 3

Anhang

Chronologische Werkliste **S. 386-423**

Bibliographie **S. 424-459**

Band 4

Abbildungen

Teil 1

Band 5

Abbildungen

Teil 2

Band 6

Abbildungen

Teil 3

Abbildungsnachweis

Abbildung 498 *Die Auffindung des Mosesknaben, Allegorien der Kardinaltugenden*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 499 *Die Auffindung des Mosesknaben*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 500 *Die Auffindung des Mosesknaben*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 501 *Die Auffindung des Mosesknaben*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 502 *Die Auffindung des Mosesknaben*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 503 *Allegorien der Kardinaltugenden, Justitia*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 504 *Allegorien der Kardinaltugenden, Prudentia*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 505 *Allegorien der Kardinaltugenden, Fortitudo*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 506 *Allegorien der Kardinaltugenden, Temperantia*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 507 *Personifikation des Gebetes an Gott*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 508 *Personifikation des Glaubens an die Katholische Kirche*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 509 *Personifikation der Würde (Dignità)*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 510 *Personifikation der Standhaftigkeit (Conservazione)*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, großer Salon.



Abbildung 511 *Die Auffindung des Mosesknaben*

Ca. 1670, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des großen Salons im Palazzo Ambrogio Doria in Genua, Öl auf Leinwand, 124 x 117cm, private Sammlung.



Abbildung 512 *Triumphzug der Statue der Madonna Hodegetria*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.





Abbildung 513 *Triumphzug der Statue der Madonna Hodegetria*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 514 *Triumphzug der Statue der Madonna Hodegetria*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 515 *Konstantins Bau christlicher Kirchen*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 516 *Die Aufstellung der Madonna Hodegetria in Konstantinopel*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 517 *Die Aufstellung der Madonna Hodegetria in Konstantinopel*, Detail

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 518 *Die Übergabe der Insignien*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 519 *Konstantin als Miles christianus*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Ambrogio Doria (Banco di Roma, Piazza de Ferrari, 3), zweites Piano Nobile, kleiner Salon.



Abbildung 520 *Triumphzug*

Ca. 1670, Kreidezeichnung, 17 x 22 cm, private Sammlung, Provenienz: Rosebery's, London, 10.02.2009, Versteigerungsnummer 869.



Abbildung 521 Pantaleo Calvi, *Salomon und die Königin von Saba*; Giovanni Battista Carlone, *Salomos Götzendienst*

Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), zweites Piano Nobile, Galerie.



Abbildung 522 *Salomos Götzendienst*

Ca. 1670, Fresko, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 523 *Das Weihegebet*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 524 *Salomo verstößt den Hohepriester Abiathar*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 525 *Salomos Versuch seinen Widersacher Jerobeam zu töten*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 526 *Salomo segnet das Volk*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 527 *Salomos Reichtum*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 528 *Landschaften*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.





Abbildung 529 *Die Malerei*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 530 *Die Astronomie*

Ca. 1670, Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 531 Pantaleo Calvi, *Putto*; Giovanni Battista Carlone, *Putto*

Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.

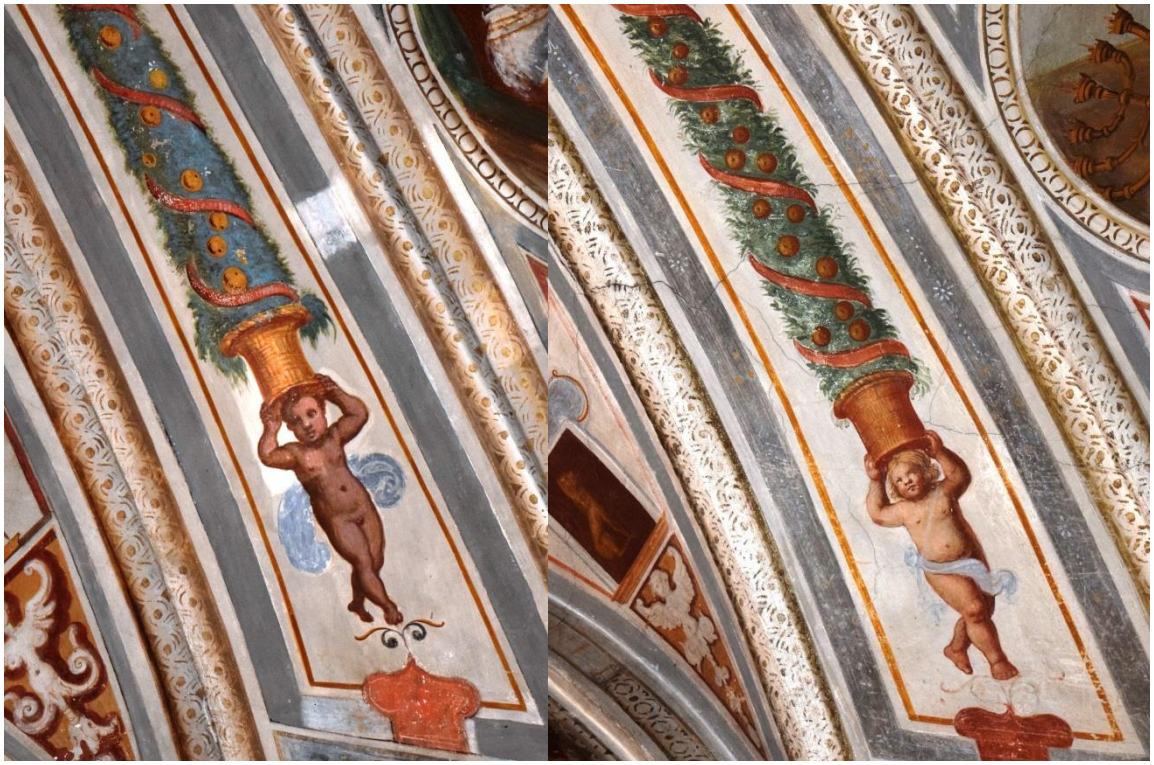


Abbildung 532 *Putto*, Detail, Masch*erone*

Fresken, Genua, Palazzo Pallavicino (Piazza Fontanemarose), Galerie.



Abbildung 533 *Joseph wird von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft*

Um 1670, Öl auf Leinwand, Greenville, Bob Jones University.



Abbildung 534 *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, private Sammlung, Provenienz: Turin, Galleria Giamblanco.



Abbildung 535 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Kreuzaufrichtung*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 210 x 170cm, Sardigliano, Santa Maria Assunta.



Abbildung 536 *Die Ekstase der Heiligen Katharina von Genua*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, Savignone (Genua), Pfarrkirche.



Abbildung 537 Giovanni Battista und Giovanni Andrea Carlone, *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*

Um 1670, Öl auf Leinwand, je 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.





Abbildung 538 *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.



Abbildung 539 *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.



Abbildung 540 *Putten mit marianischen Symbolen der Lauretanischen Litanei*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 160 x 201 cm, Tortona, Collezione Gognabros.it, Provenienz: Porro & C. Art Consulting Mailand, *Dipinti e Disegni Antichi*, 13. November 2008, Auktionsnummer 48, Versteigerungsnummer 242.



Abbildung 541 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.



Abbildung 542 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.



Abbildung 543 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.



Abbildung 544 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.



Abbildung 545 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.



Abbildung 546 *Maria und das Christuskind erscheinen dem Heiligen Antonius von Padua*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, Cuneo, Museo Civico, Chiesa di S. Francesco.

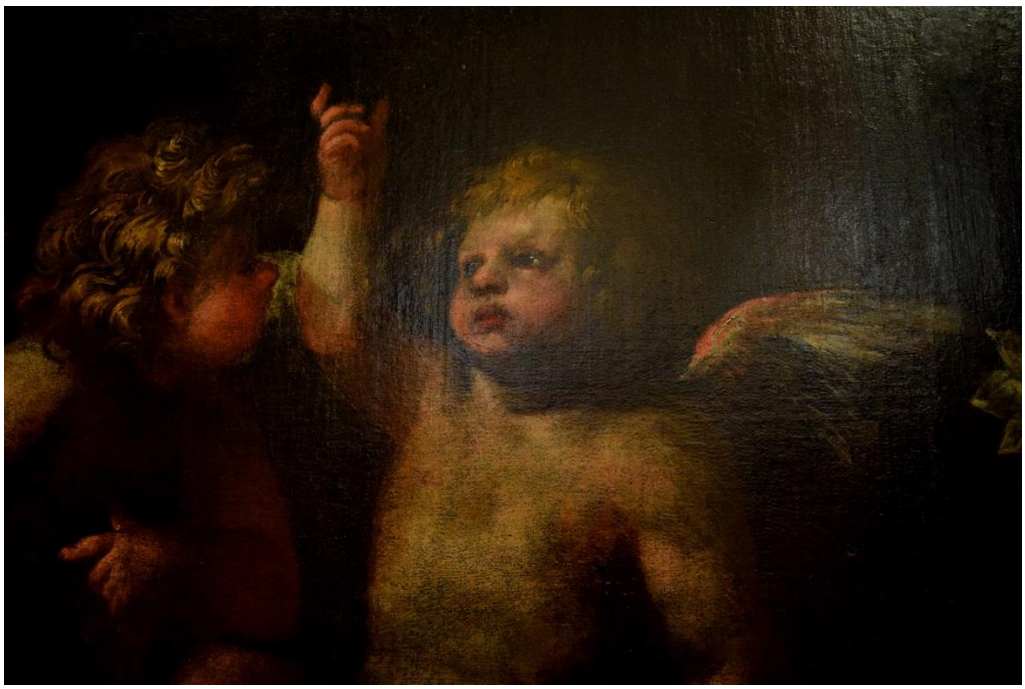


Abbildung 547 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Pietro d'Alcantara.



Abbildung 548 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Detail

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Pietro d'Alcantara.



Abbildung 549 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Detail

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Pietro d'Alcantara.



Abbildung 550 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Detail

Ca. 1670, Öl auf Leinwand, 329 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Pietro d'Alcantara.



Abbildung 551 *Die büßende Maria Magdalena*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 136 x 101,5 cm, Mailand, Collezione Koelliker.

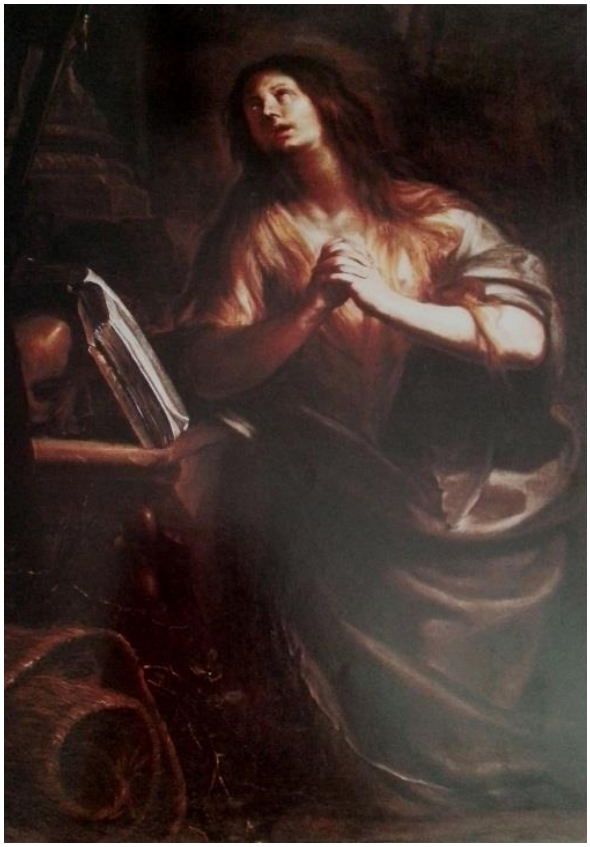


Abbildung 552 *Erhebung der Maria Magdalena*

Um 1670, Öl auf Leinwand, verschollen.



Abbildung 553 *Rahels List*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 554 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.

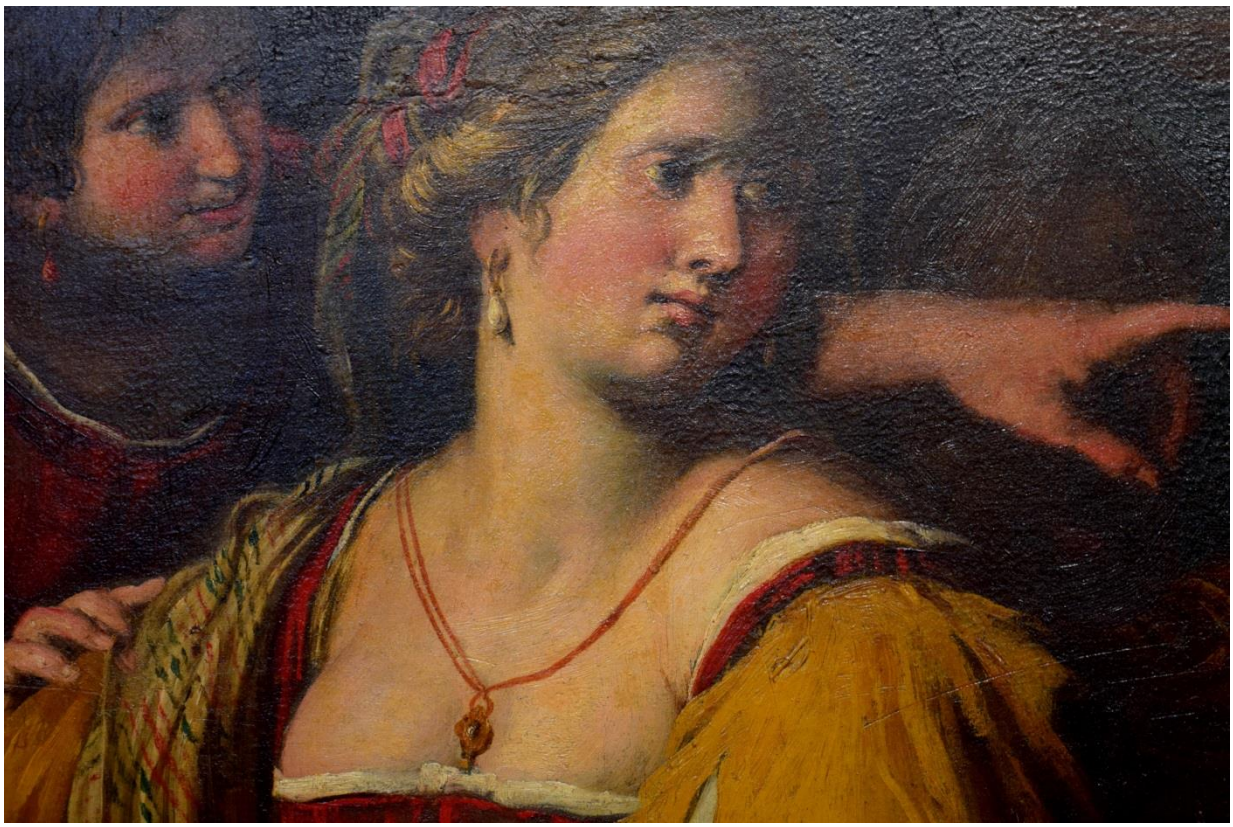


Abbildung 555 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.

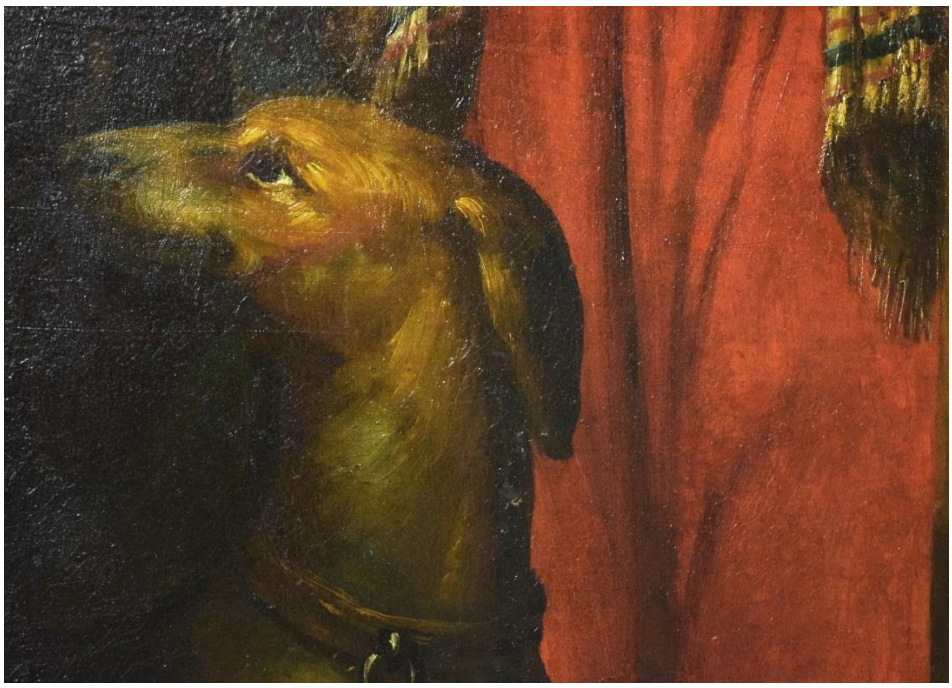


Abbildung 556 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 557 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 558 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 559 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 560 *Rahels List*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 561 *Coriolanus tritt vor seine Familie*

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 562 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 563 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.

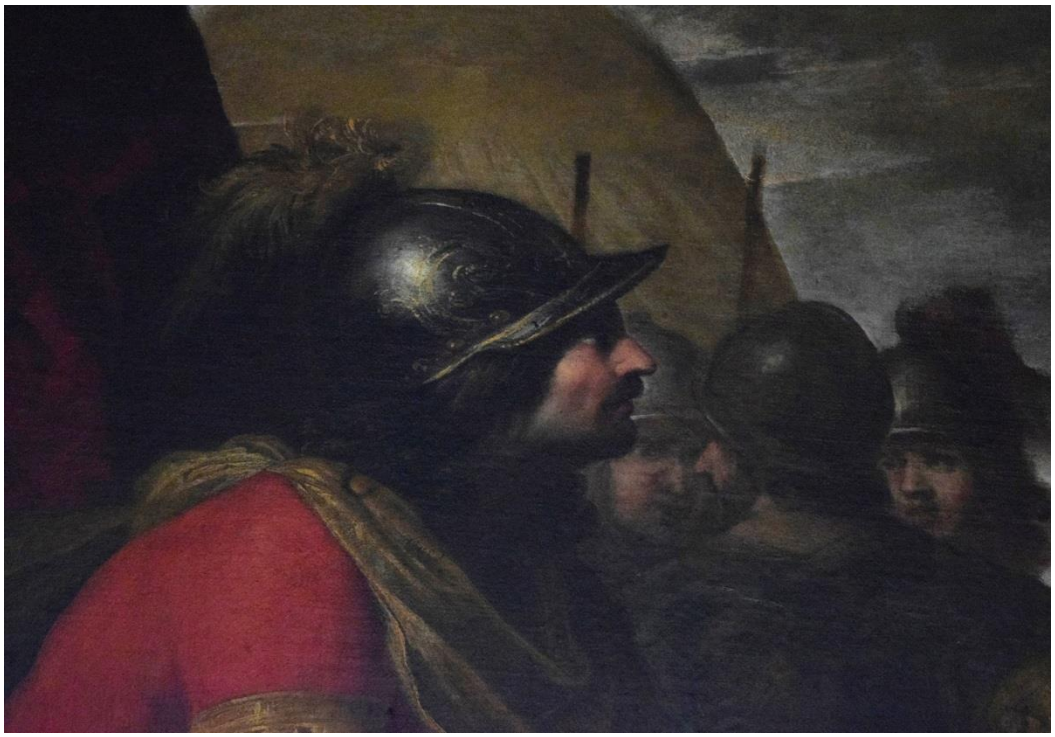


Abbildung 564 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 565 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.

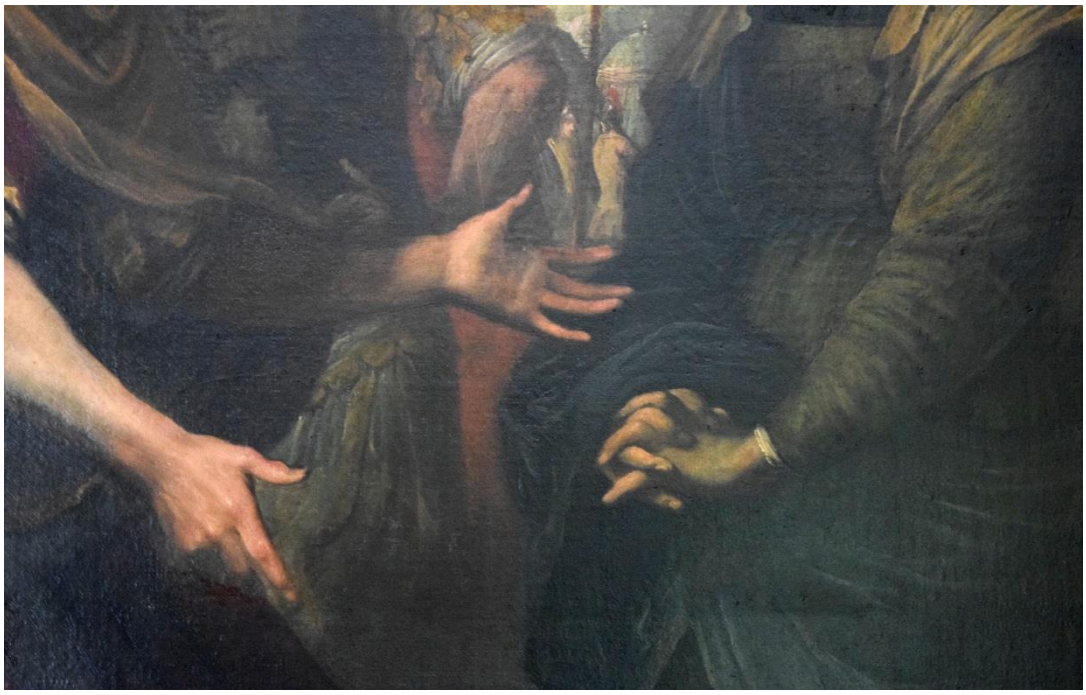


Abbildung 566 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.

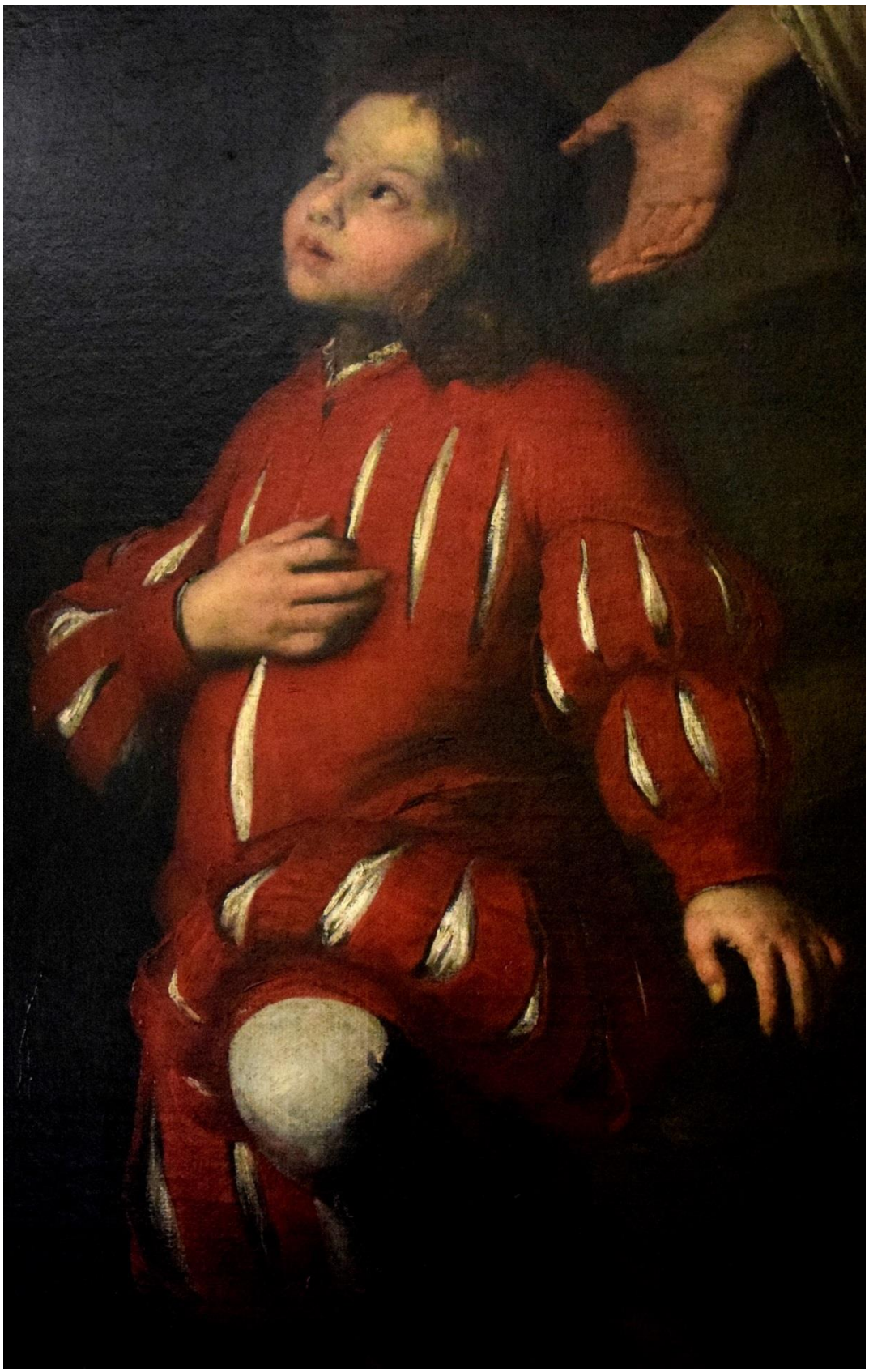


Abbildung 567 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 568 *Coriolanus tritt vor seine Familie*, Detail

Um 1670, Öl auf Leinwand, 208 x 246cm, Pontecurone (Alessandria), Rathaus; Provenienz: Schenkung Gian Luigi Arezzi 1946, Pontecurone, Palazzo Spinola.



Abbildung 569 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*

Ca. 1672, Öl auf Leinwand, Diano Castello, Klosterkirche des Franziskanerkonvents.



Abbildung 570 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Detail

Ca. 1672, Öl auf Leinwand, Diano Castello, Klosterkirche des Franziskanerkonvents.



Abbildung 571 *Die Ekstase des Heiligen Petrus von Alcantara*, Detail

Ca. 1672, Öl auf Leinwand, Diano Castello, Klosterkirche des Franziskanerkonvents.



Abbildung 572 *Martyrium des Heiligen Benignus von Dijon*

1672, signiert und datiert „CBC“, „1672“, Öl auf Leinwand, 350 x 273 cm, Genua, San Teodoro, Provenienz: Genua, ehemalige Klosterkirche San Benigno.



Abbildung 573 *Allegorie des Glaubens*

1675, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.



Abbildung 574 *Allegorie des Glaubens*, Detail

1675, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.

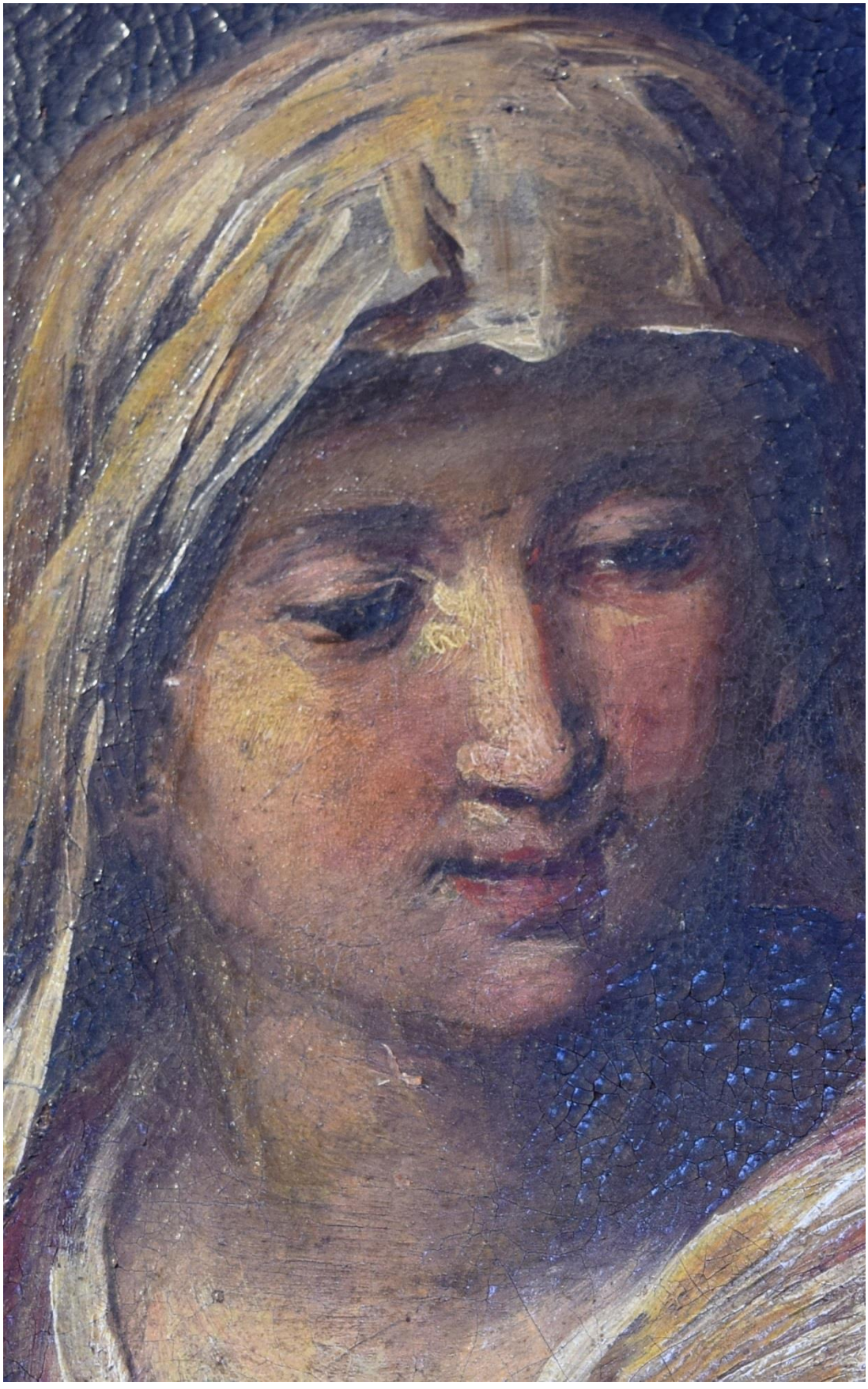


Abbildung 575 *Allegorie des Glaubens*, Detail

1675, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.



Abbildung 576 *Allegorie des Glaubens*, Detail

1675, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Savona, Seminario Vescovile.

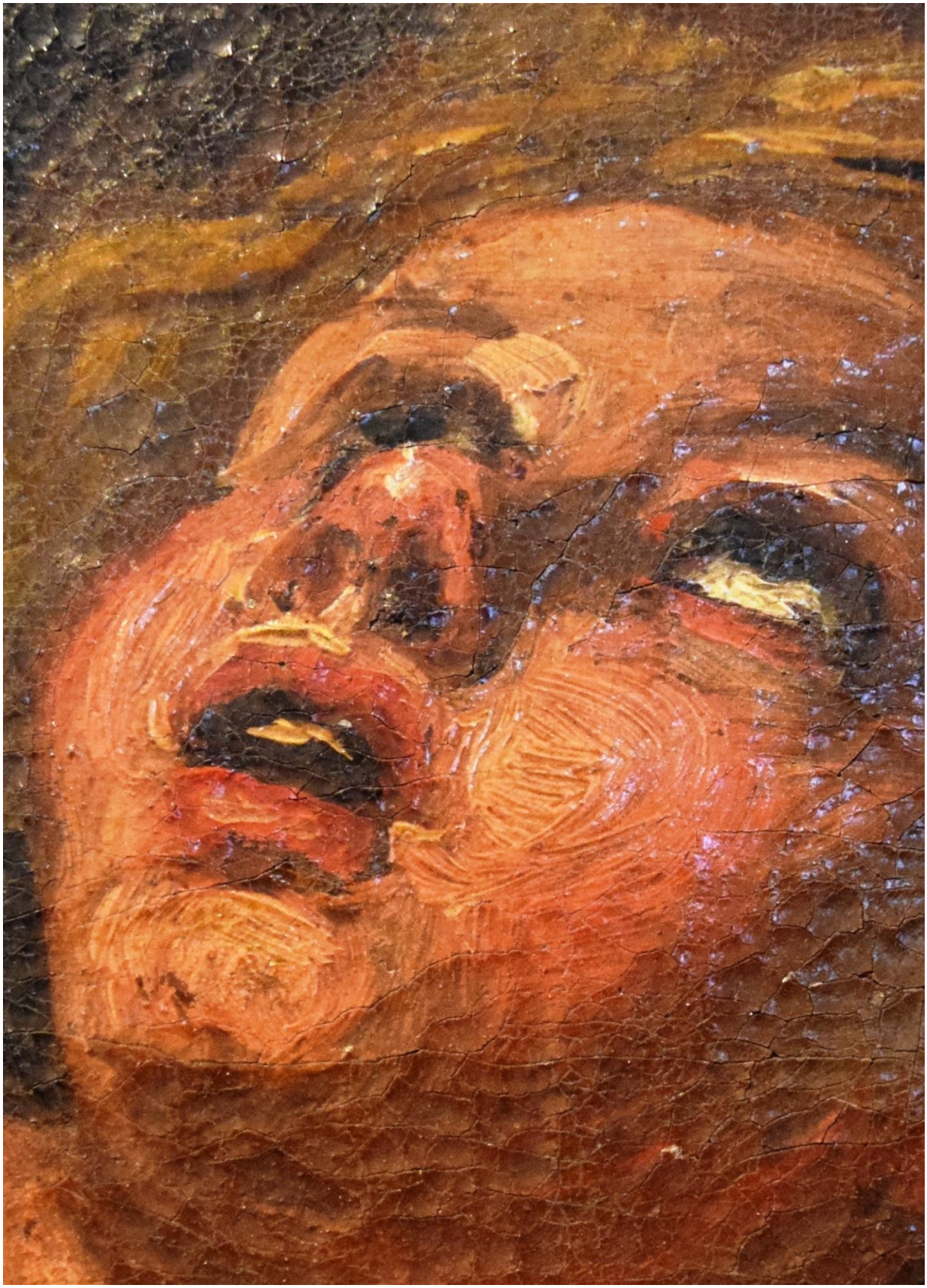


Abbildung 577 *Das Martyrium des Heiligen Klemens*

Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 340 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.



Abbildung 578 *Das Martyrium des Heiligen Klemens*, Detail

Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 340 x 196 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.

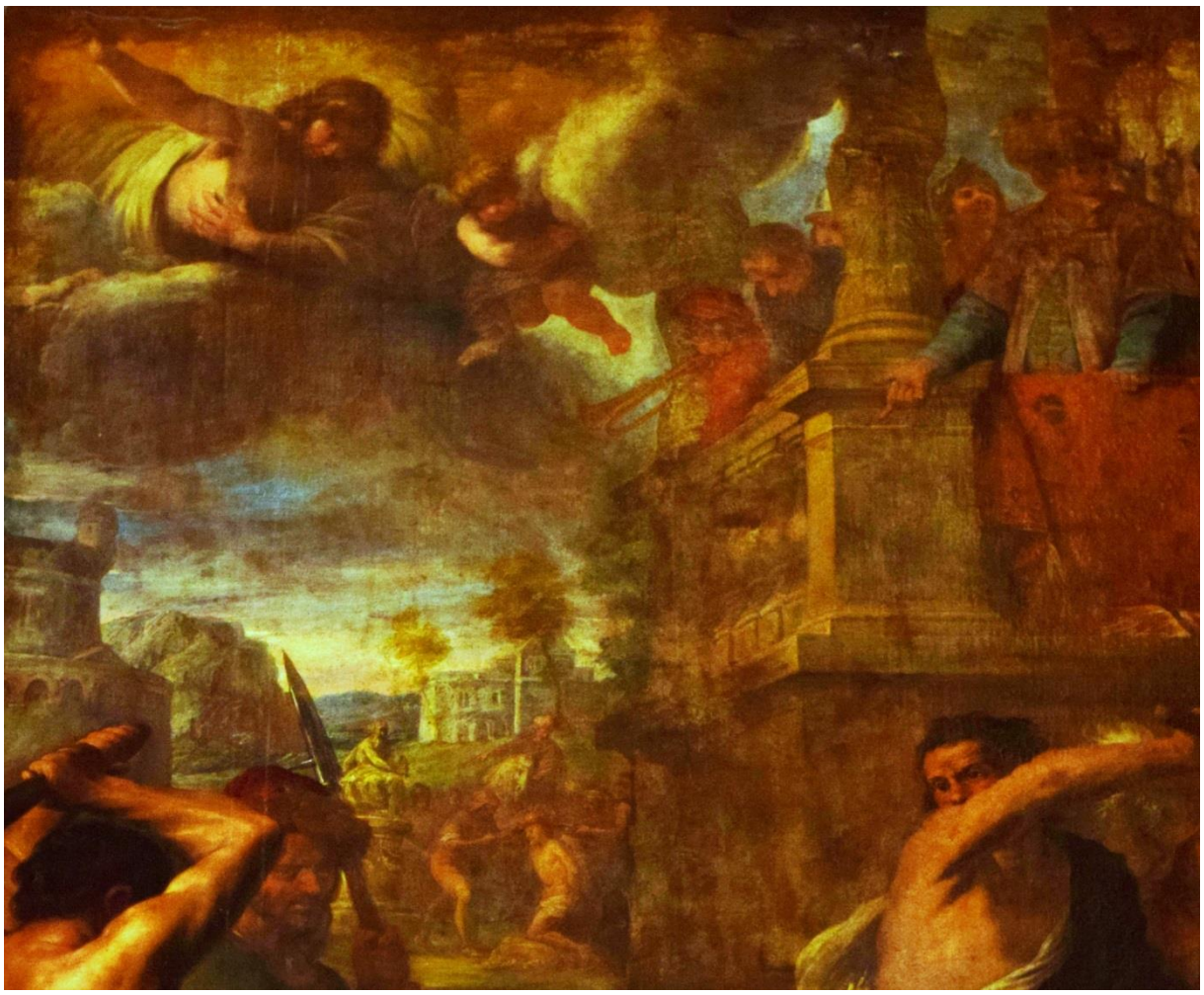


Abbildung 579 *Der Heilige Klemens wird mit einem glühenden Helm gemartert*

Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 340 x 205 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.



Abbildung 580 *Der Heilige Klemens wird mit Eisenhaken gepeinigt*

Ca. zwischen 1675 und 1680, Öl auf Leinwand, 331,5 x 201cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Clemente.



Abbildung 581 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 582 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*, Detail

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 583 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*, Detail, *Engel mit Patenen*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 584 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*, Detail, *Engel mit Ziborium*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 585 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*, Detail, *Engel mit Märtyrerpalme*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 586 *Die Predigt des Heiligen Matthäus in Äthiopien und die Segnung der Bekehrten*, Detail, *Engel mit Evangelium*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 587 *Muttergottes mit Johannes dem Täufer und der Heiligen Rosa von Lima*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 588 *Muttergottes mit Johannes dem Täufer und der Heiligen Rosa von Lima*, Detail

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 589 *Muttergottes mit Johannes dem Täufer und der Heiligen Rosa von Lima*, Detail, *Glorifizierende Engel*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.








COR IESV SACRATISSIMVM

Abbildung 590 *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 591 *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*, Detail

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.



Abbildung 592 *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*, Detail, *Musizierende Engel*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.









Abbildung 593 *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena, Musizierende Engel*, Details

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe.







Abbildung 594 *Allegorien*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Gewölbe der Seitenschiffe, Gurtbogen.



Abbildung 595 *Engel beten das flammende Herz an*

Um 1675, Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, Wannenes, Genua, 29. November 2018, Versteigerungsnummer 593.



Abbildung 596 *Kommunion der Heiligen Katharina von Siena*

Um 1675, Bozzetto für das gleichnamige Fresko des Seitenschiffes der Kirche San Siro in Genua, Öl auf Leinwand, 123 x 97 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Rom, 4. Dezember 2001, Auktionsnummer 1159, Versteigerungsnummer 246.



Abbildung 597 *Kommunion der Heiligen Gertrud von Helfta*

Um 1675, Öl auf Leinwand, 300 x 190, Genua, Albergo dei Poveri, Chiesa di Santa Maria Immacolata, Provenienz: Genua, ehemalige Kirche Santa Caterina d‘Alessandria.



Abbildung 598 *Ekstase der Heiligen Katharina von Siena*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Cappella Centurione.



Abbildung 599 *Katharina von Siena überreicht einem Armen das Kruzifix*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Cappella Centurione.



Abbildung 600 *Die Vision der Heiligen Katharina von Siena*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Cappella Centurione.



Abbildung 601 *Gottvater*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.



Abbildung 602 *Gottvater*, Detail

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.



Abbildung 603 *Die Vier Evangelisten, Markus*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.

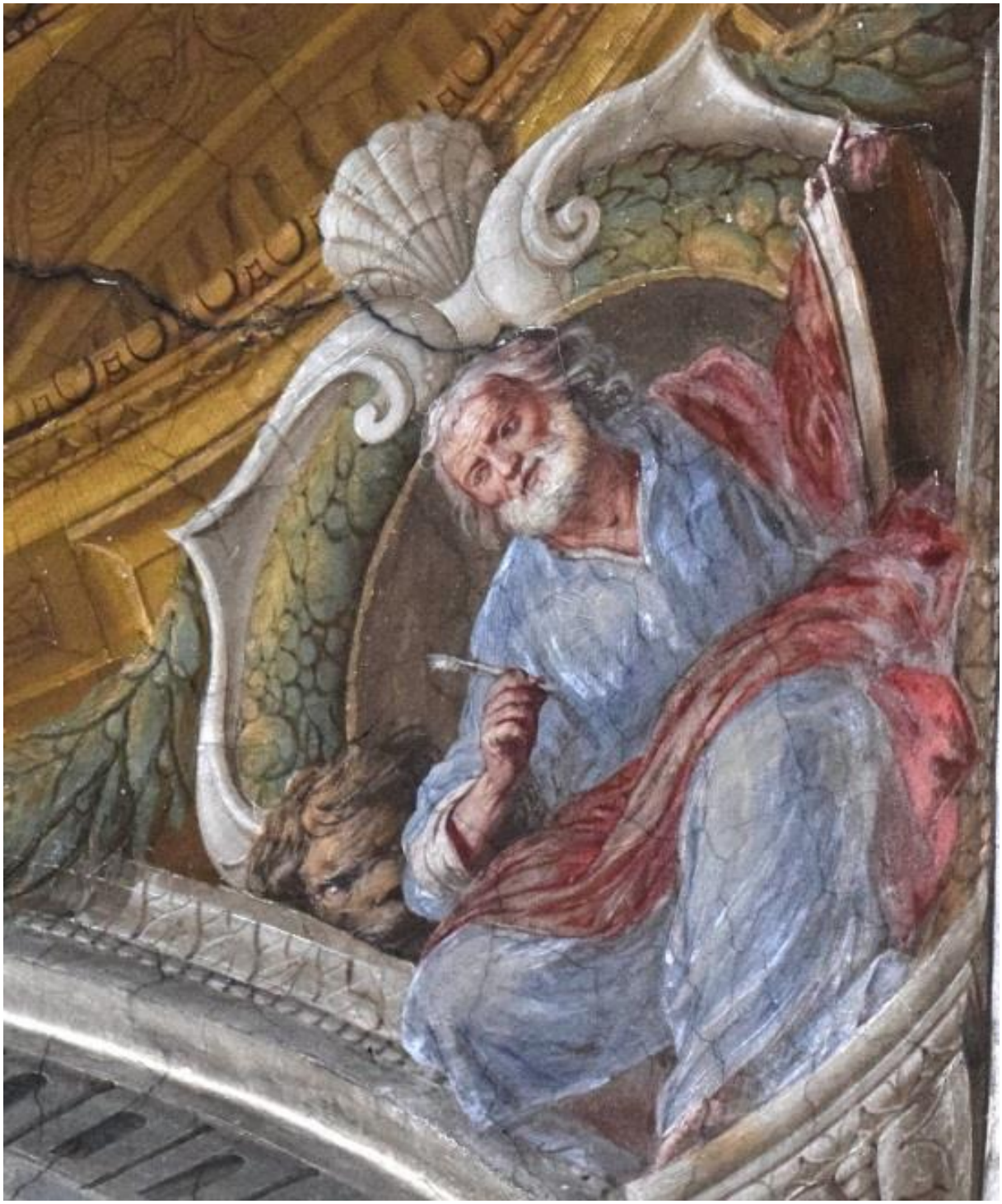


Abbildung 604 *Die Vier Evangelisten, Johannes*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.



Abbildung 605 *Die Vier Evangelisten, Lukas*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.

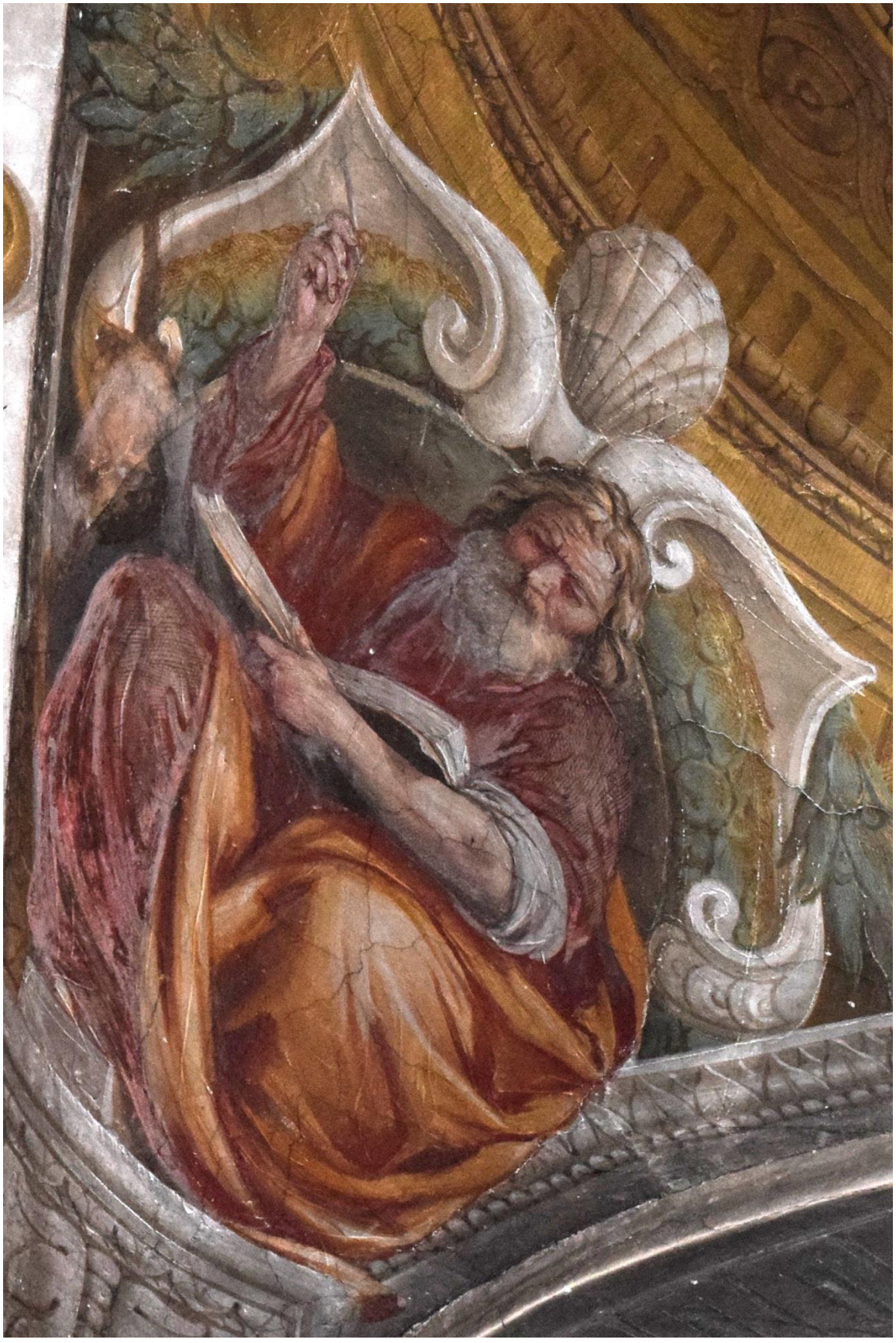


Abbildung 606 *Die Vier Evangelisten, Matthäus*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.



Abbildung 607 *Putti mit Arma Christi*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, linkes Presbyterium.

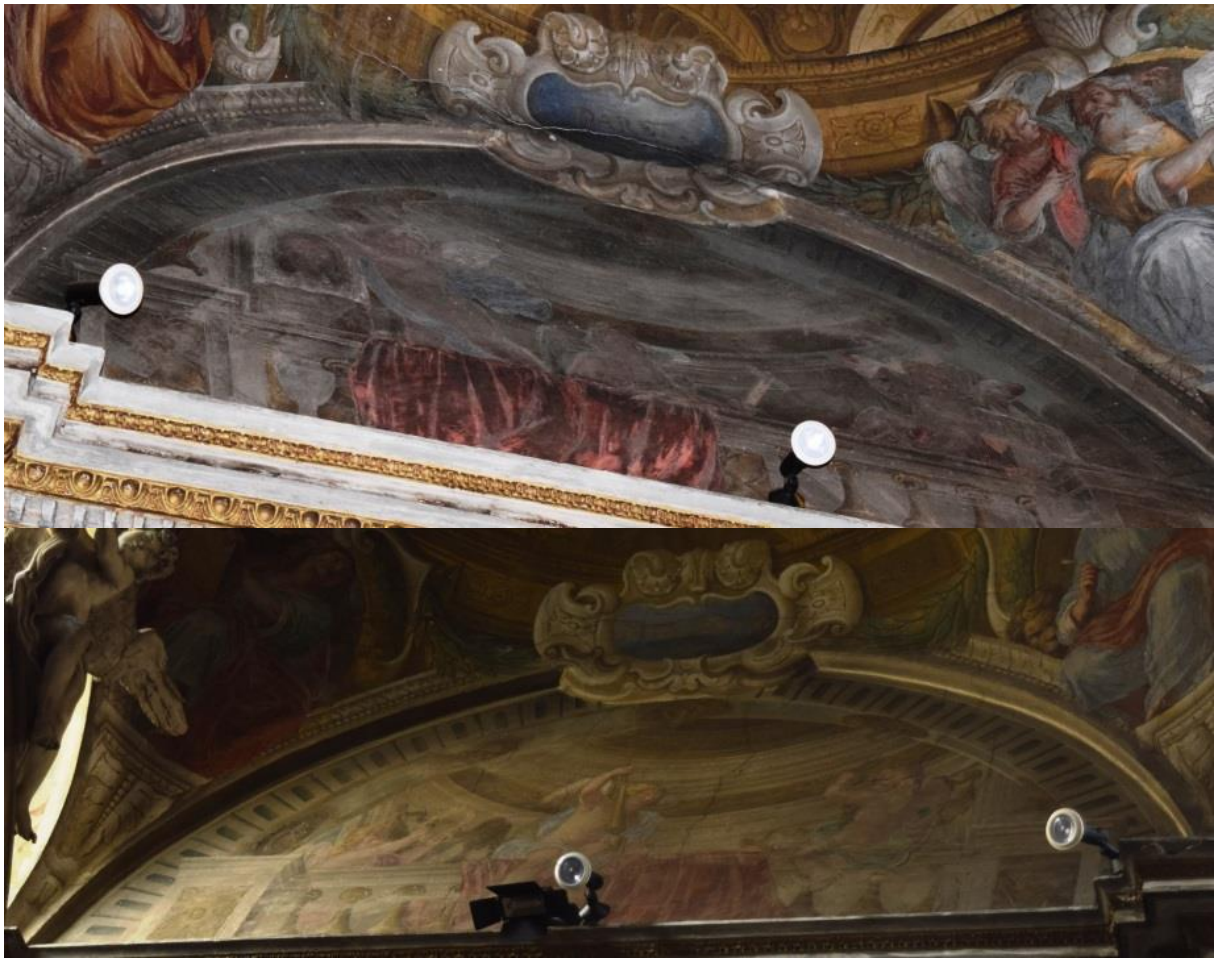


Abbildung 608 *Die Glorreichen Geheimnisse*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 609 *Die Glorreichen Geheimnisse, Auferstehung Christi*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 610 *Die Glorreichen Geheimnisse, Christi Himmelfahrt*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 611 *Die Glorreichen Geheimnisse, Das Pfingstwunder*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 612 *Die Glorreichen Geheimnisse, Mariä Himmelfahrt*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 613 *Die Glorreichen Geheimnisse*, *Die Krönung Mariens*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 614 *Der Heilige Dominikus*; *Die Heilige Katharina von Siena*

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.



Abbildung 615 *Die Heilige Katharina von Siena*, Detail

Ca. 1675, Fresko, Voltri, Chiesa dei SS. Nicolò e Erasmo, rechtes Presbyterium.

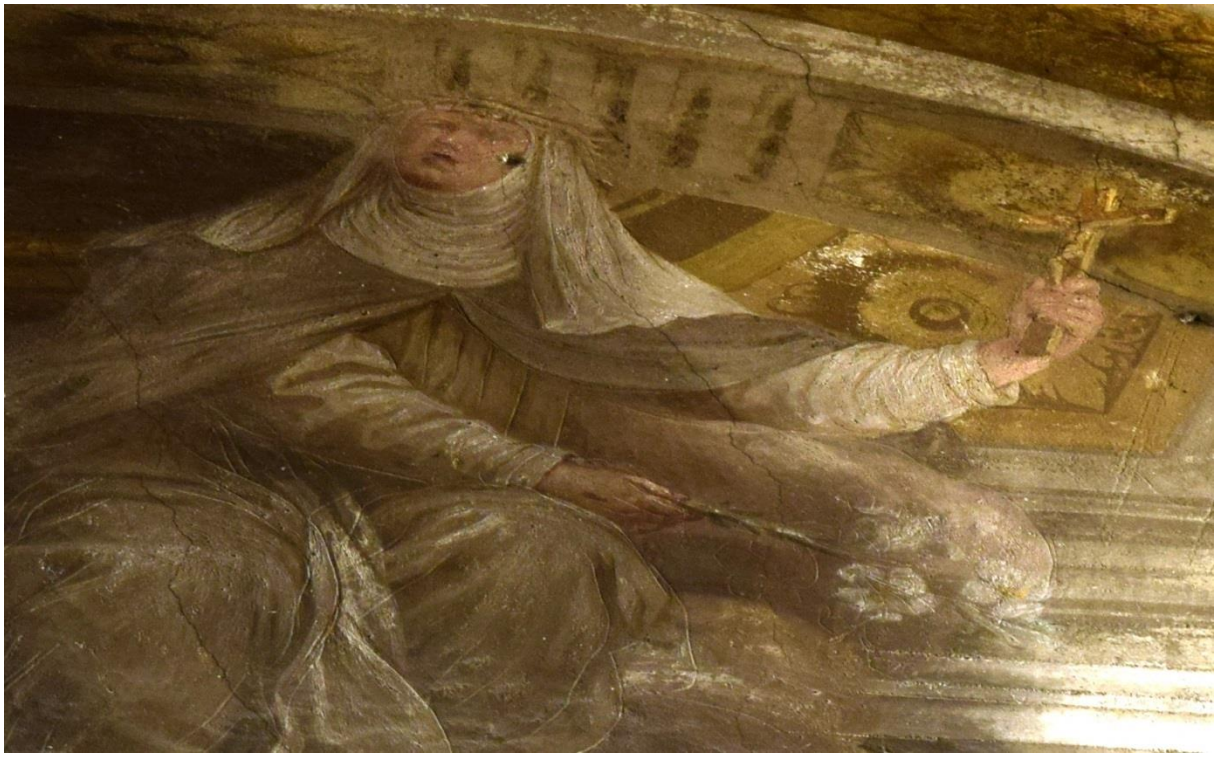


Abbildung 616 *Die sterbende Klara im Kreise Papst Innozenz' IV., der Madonna und den Heiligen Jungfrauen*

Ca. 1675, Fresko, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 617 *Die sterbende Klara im Kreise Papst Innozenz' IV., der Madonna und den Heiligen Jungfrauen*

Ca. 1675, Fresko, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 618 *Franziskus von Assisi*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 619 *Antonius von Padua*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 620 *Bonaventura*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 621 *Ludwig von Toulouse*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 622 *Die Heilige Klara wäscht den Nonnen ihres Ordens die Füße*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 623 *Die Heilige Klara segnet das Brot*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 624 *Joseph von Nazareth*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 625 *Nikolaus von Myra*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 626 *Klara von Assisi*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 627 *Agnes von Assisi*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 628 *Putti mit Arma Christi*; *Päpstliche Insignien*

Ca. 1675, Fresken, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.







Abbildung 629 Giovanni Battista Carlone Schule, *Gottvater*

Ca. 1675, Öl auf Holz, Genua, Monastero di S. Chiara in S. Martino di Albaro, Chiesa di S. Chiara.



Abbildung 630 *Anbetung der Hirten*

Ca. 1675, Öl auf Leinwand, 61 x 124, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, Inv. 415.



Abbildung 631 *Anbetung der Hirten*, Detail

Ca. 1675, Öl auf Leinwand, 61 x 124, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, Inv. 415.



Abbildung 632 *Konstantins Kreuzesvision*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Querschiff.



Abbildung 633 *Der Kaiser Heraklios trägt das Heilige Kreuz in Jerusalem auf seinen Schultern*

Um 1675, Fresken, Genua, San Siro, Querschiff.





Abbildung 634 *Die Glorie des Heiligen Franziskus*

Zwischen 1675 und 1682, Fresko, Genua, Chiesa dei SS. Nazario, Celso e Francesco.



Abbildung 635 *Glorie des Heiligen Bartholomäus*

Ca. zwischen 1676 und den frühen achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, Fresko, 500 x 350 cm, Genua, San Bartolomeo dell'Olivella.



Abbildung 636 *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*

Um 1678, Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Hauptaltar, zuvor: Cappella di S. Bernardino, Seitenaltar.



Abbildung 637 *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Hauptaltar, zuvor: Cappella di S. Bernardino, Seitenaltar.



Abbildung 638 *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Hauptaltar, zuvor: Cappella di S. Bernardino, Seitenaltar.



Abbildung 639 *Das Wunder des Heiligen Bernhardin von Siena*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 320 x 180 cm, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Hauptaltar, zuvor: Cappella di S. Bernardino, Seitenaltar.



Abbildung 640 *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*

Um 1678, Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Chiara, zuvor: Cappella di S. Diego.



Abbildung 641 *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Chiara, zuvor: Cappella di S. Diego.



Abbildung 642 *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Chiara, zuvor: Cappella di S. Diego.

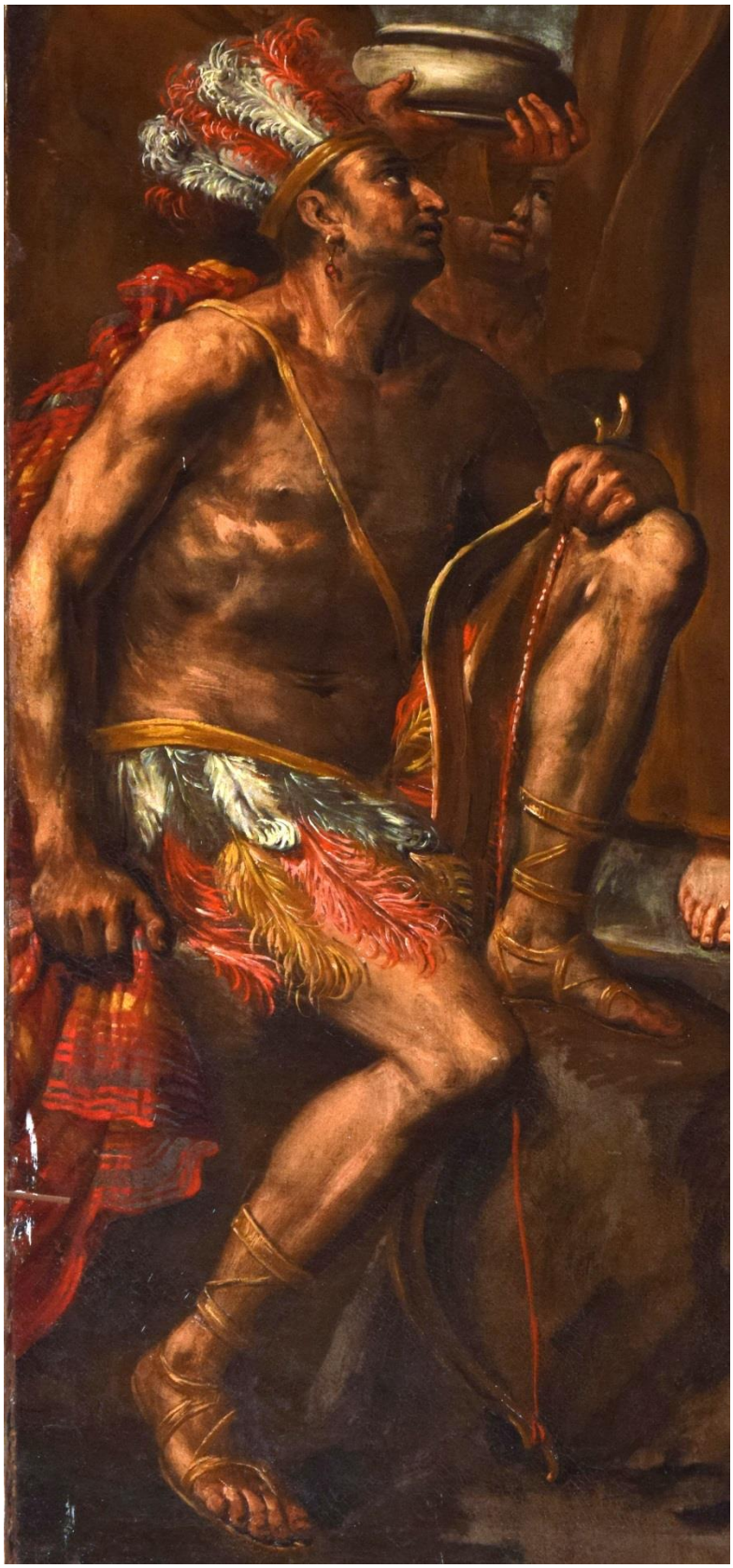


Abbildung 643 *Der Heilige Franz von Solano tauft Angehörige eines Indianerstammes*, Detail

Um 1678, Öl auf Leinwand, 244 x 193,5 cm, Genua, Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di S. Chiara, zuvor: Cappella di S. Diego.

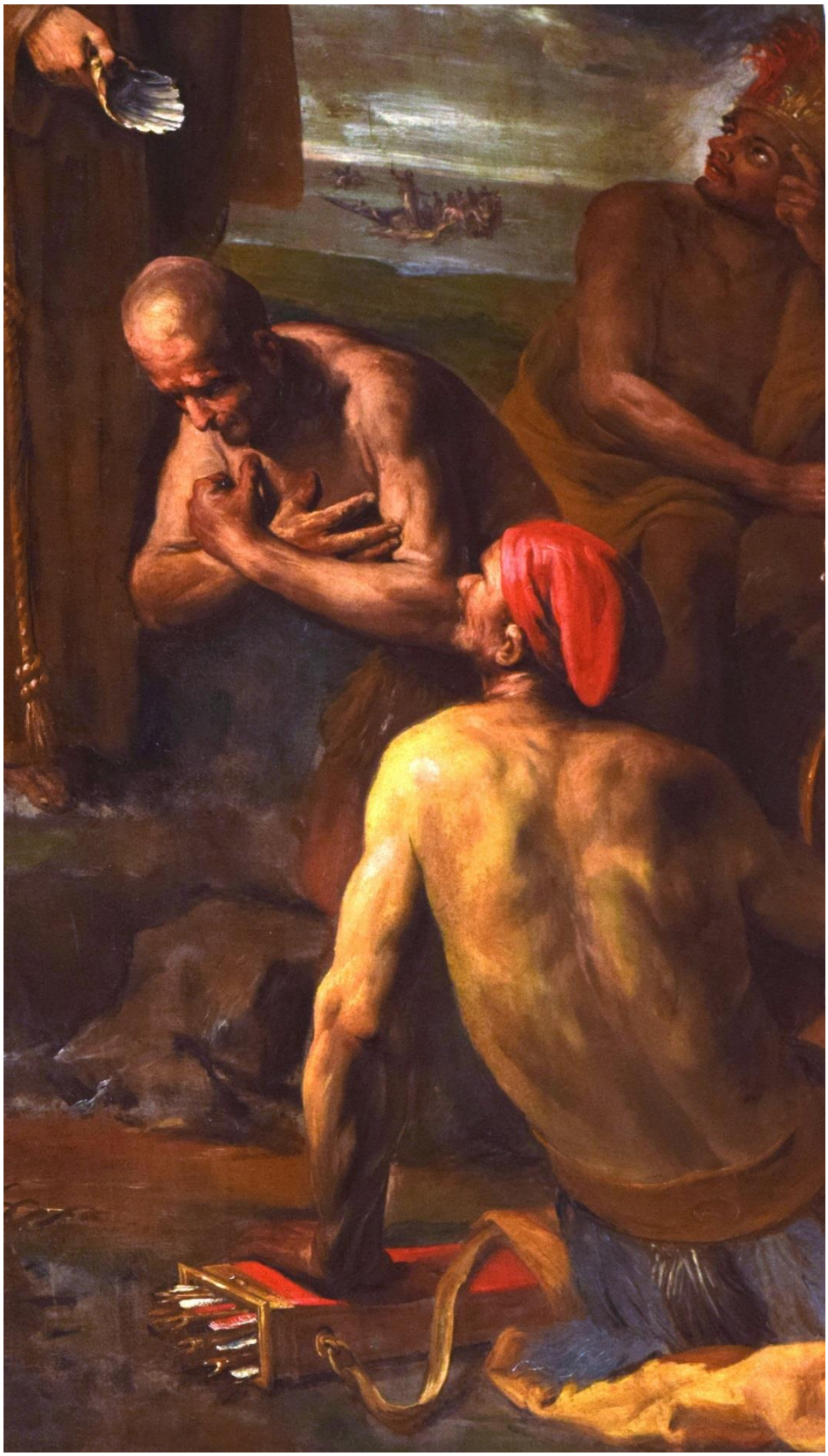


Abbildung 644 *Der Tod Josephs*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 254 x 185 cm, Mele (Genua), Chiesa di Sant'Antonio Abate.



Abbildung 645 *Das Emmausmahl*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.



Abbildung 646 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.



Abbildung 647 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.

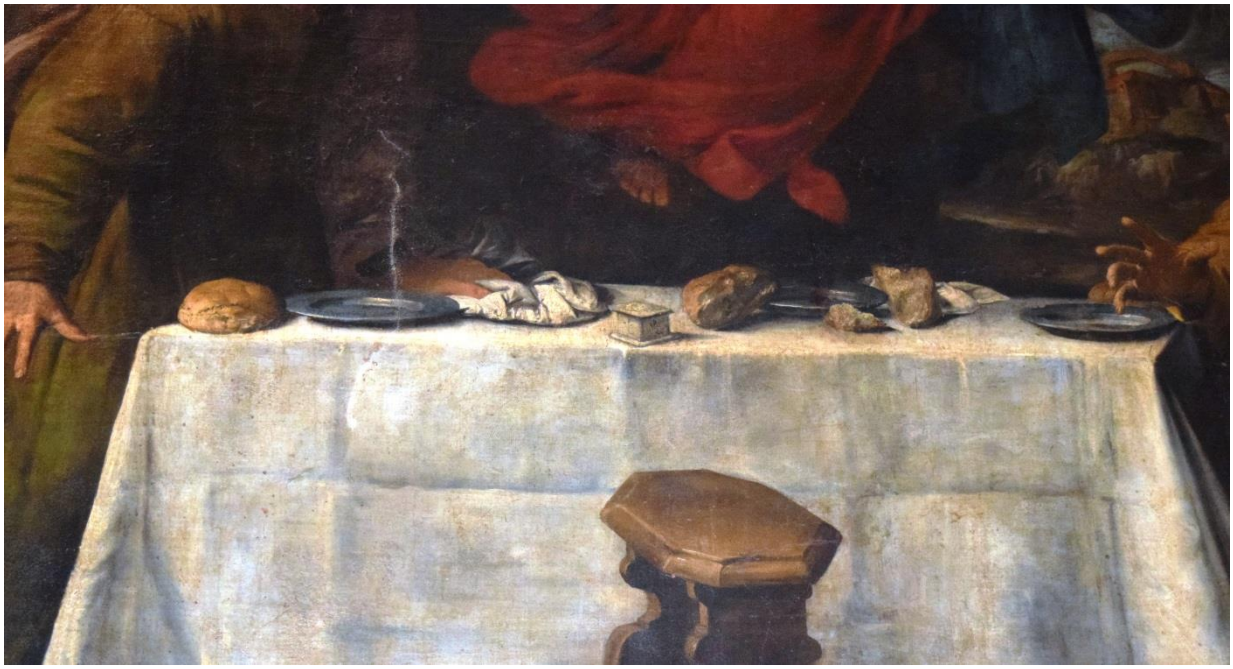


Abbildung 648 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.

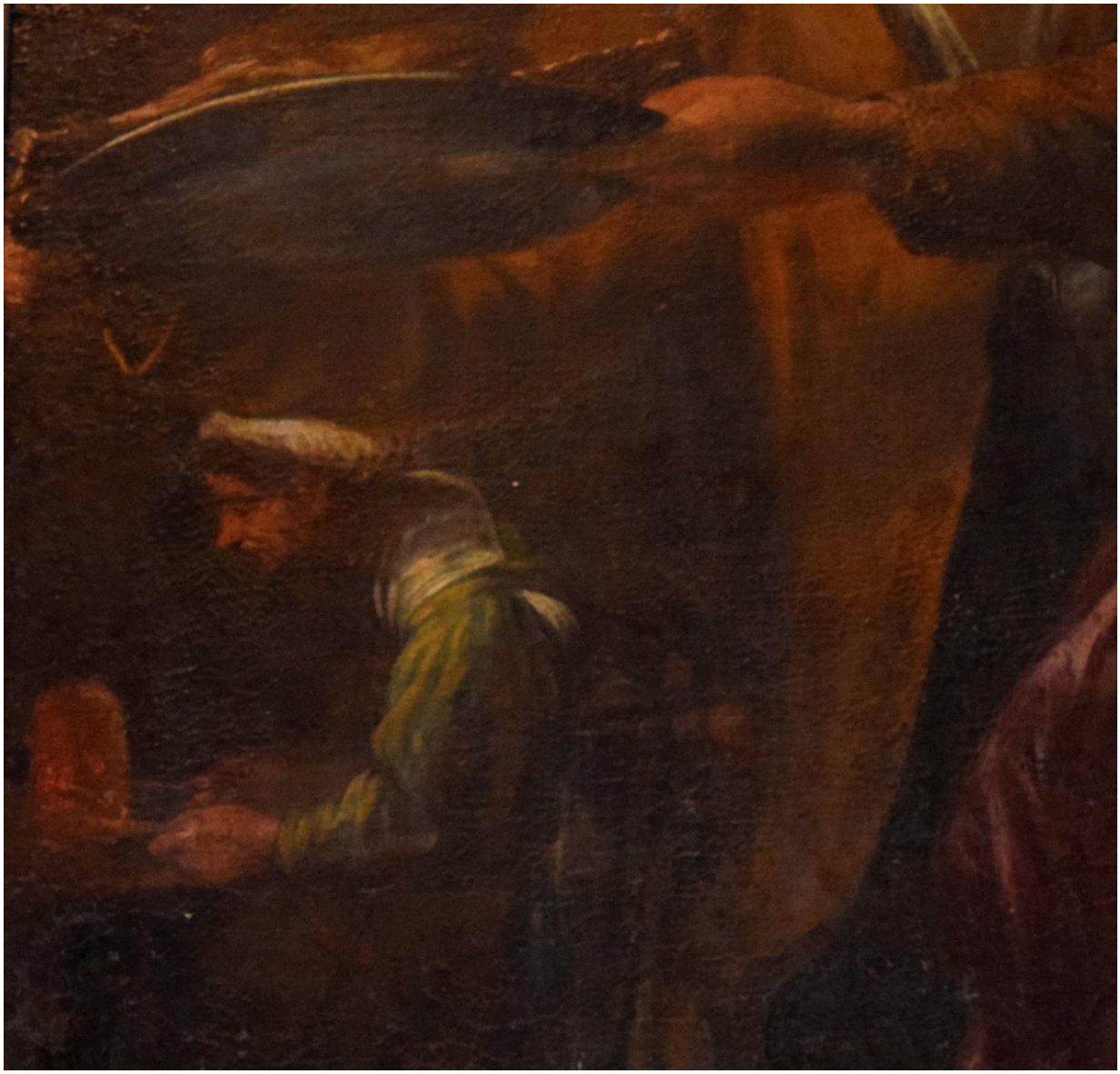


Abbildung 649 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.



Abbildung 650 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.

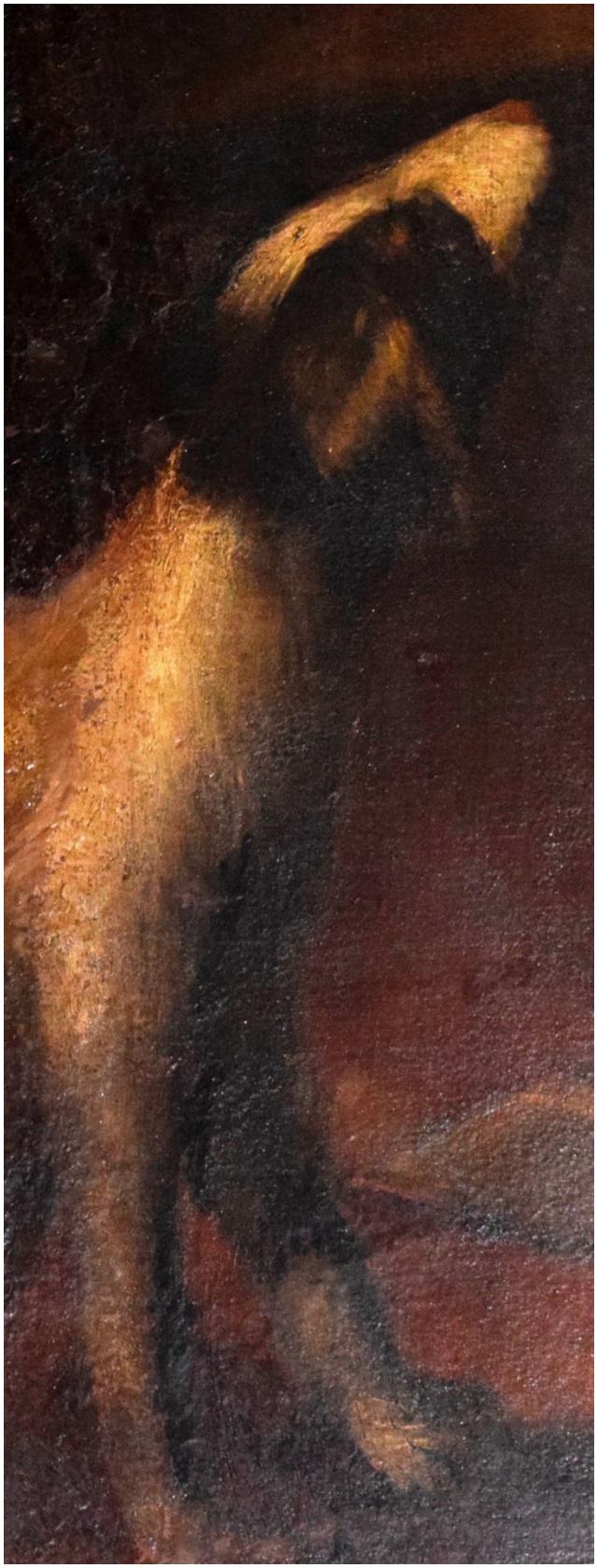


Abbildung 651 *Das Emmausmahl*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 280x368, Genua, Chiesa di N. S. del Carmine e di S. Agnese.



Abbildung 652 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.

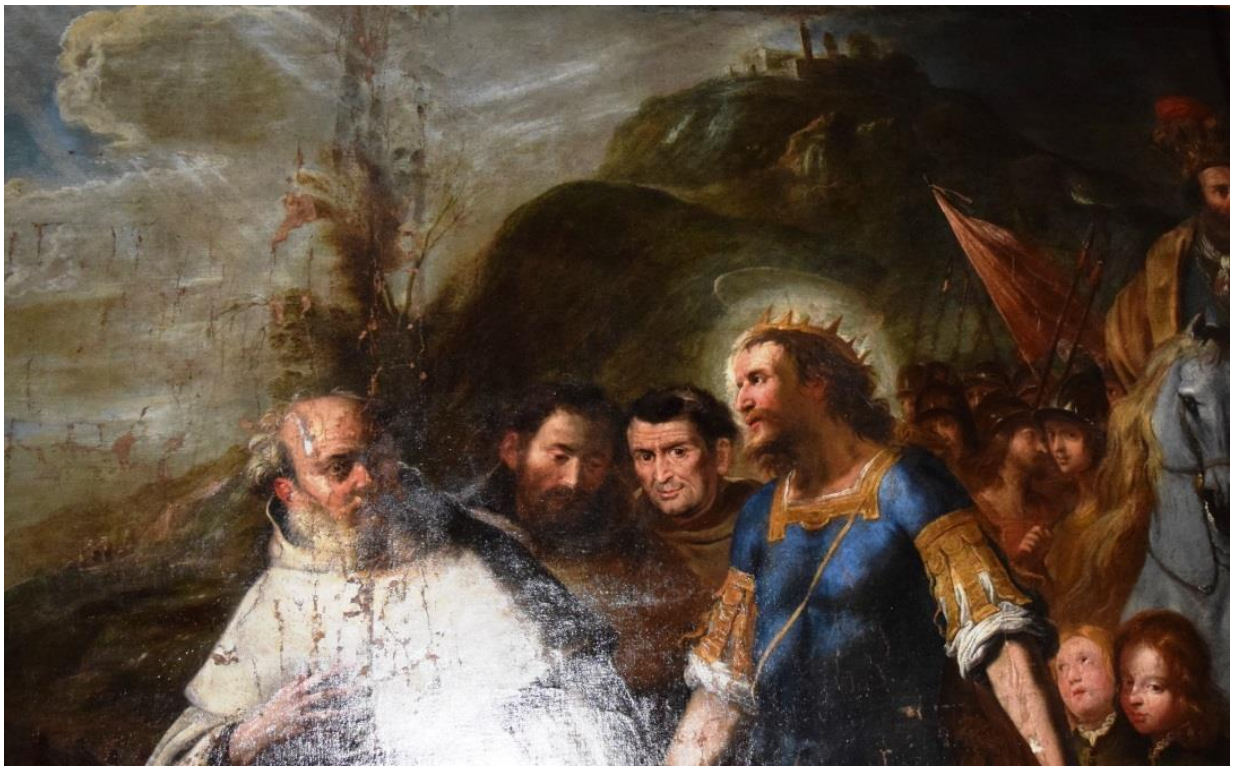


Abbildung 653 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.

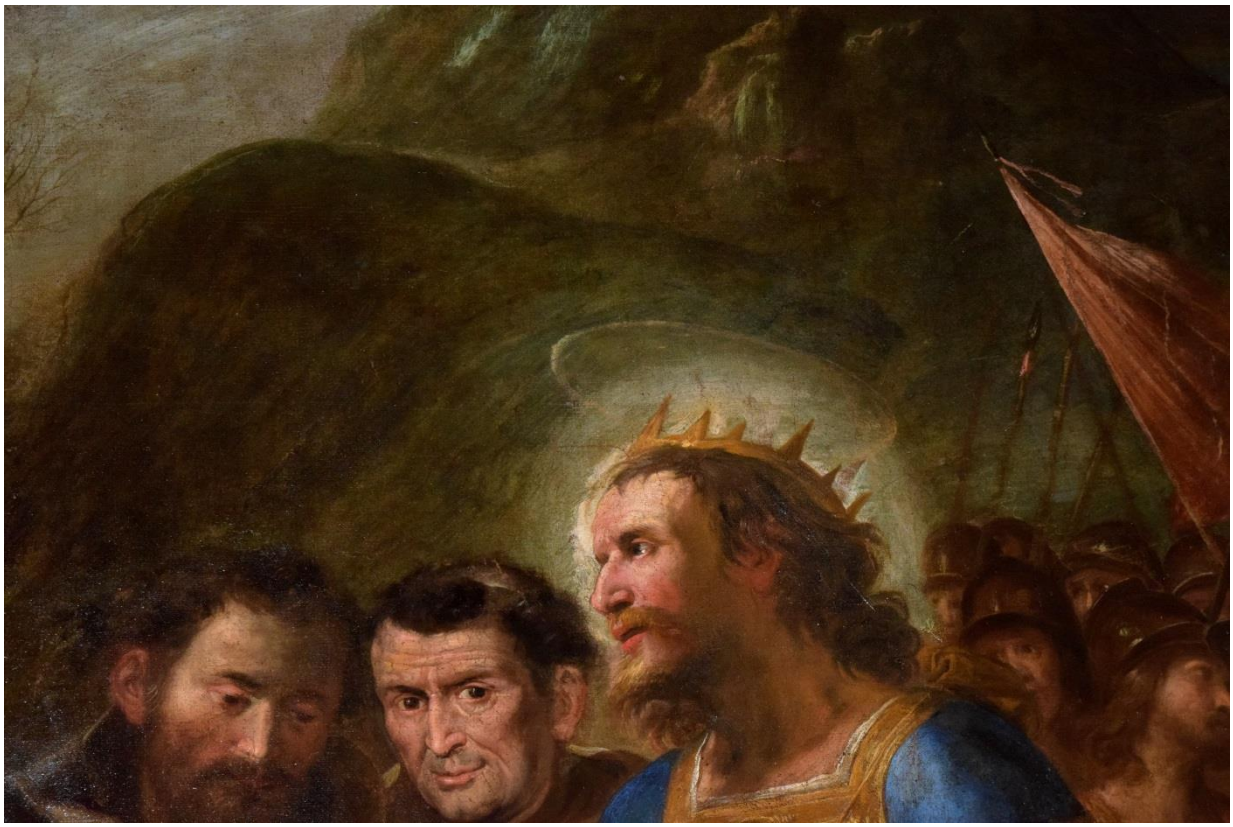


Abbildung 654 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 655 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 656 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 657 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 658 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 659 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.

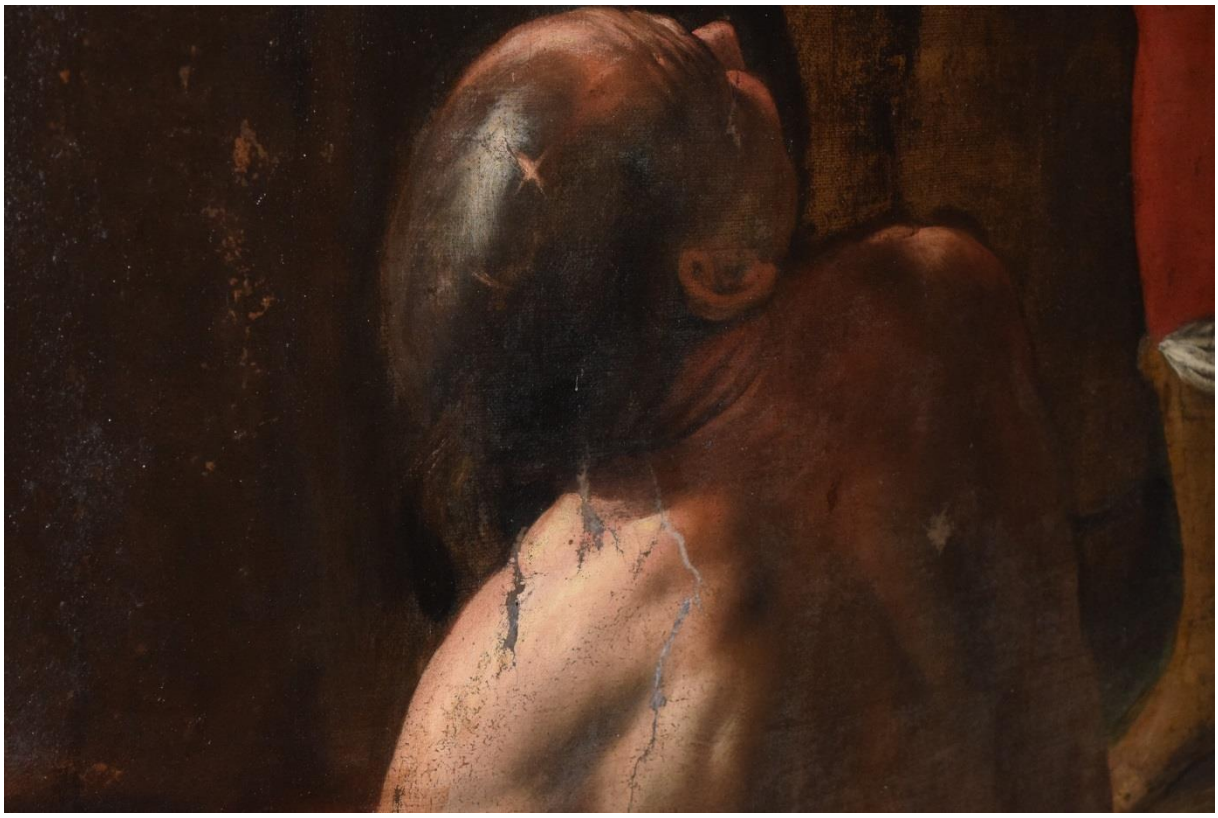


Abbildung 660 *Der Heilige Ludwig IX. von Frankreich verlässt das Heilige Land*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 268 x 369 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, Detail.



Abbildung 661 *Vision des Papstes Johannes XXII.*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 662 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 663 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 664 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 665 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 666 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 667 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".



Abbildung 668 *Vision des Papstes Johannes XXII.*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 370 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, signiert „G B C (anno?)".

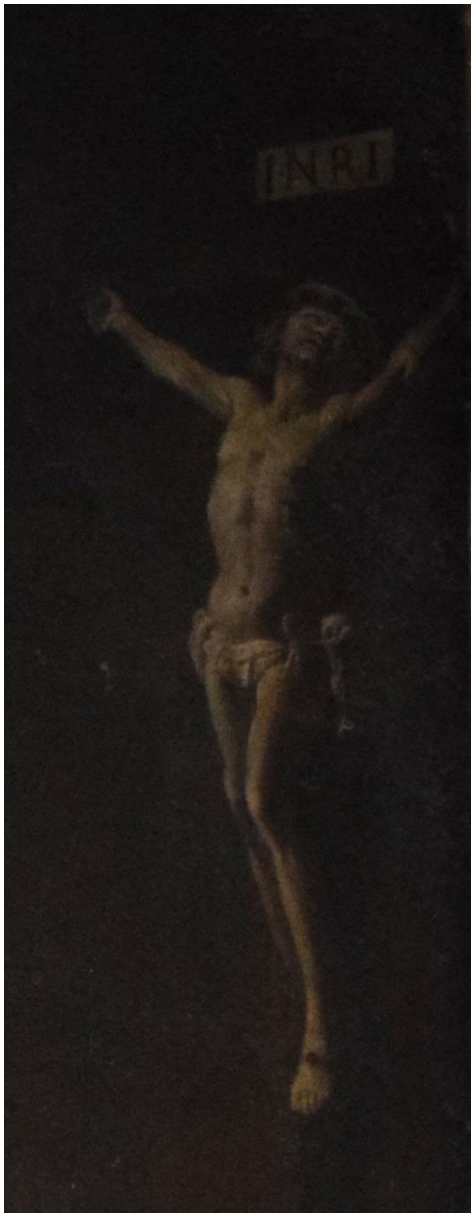


Abbildung 669 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 670 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 671 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 672 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

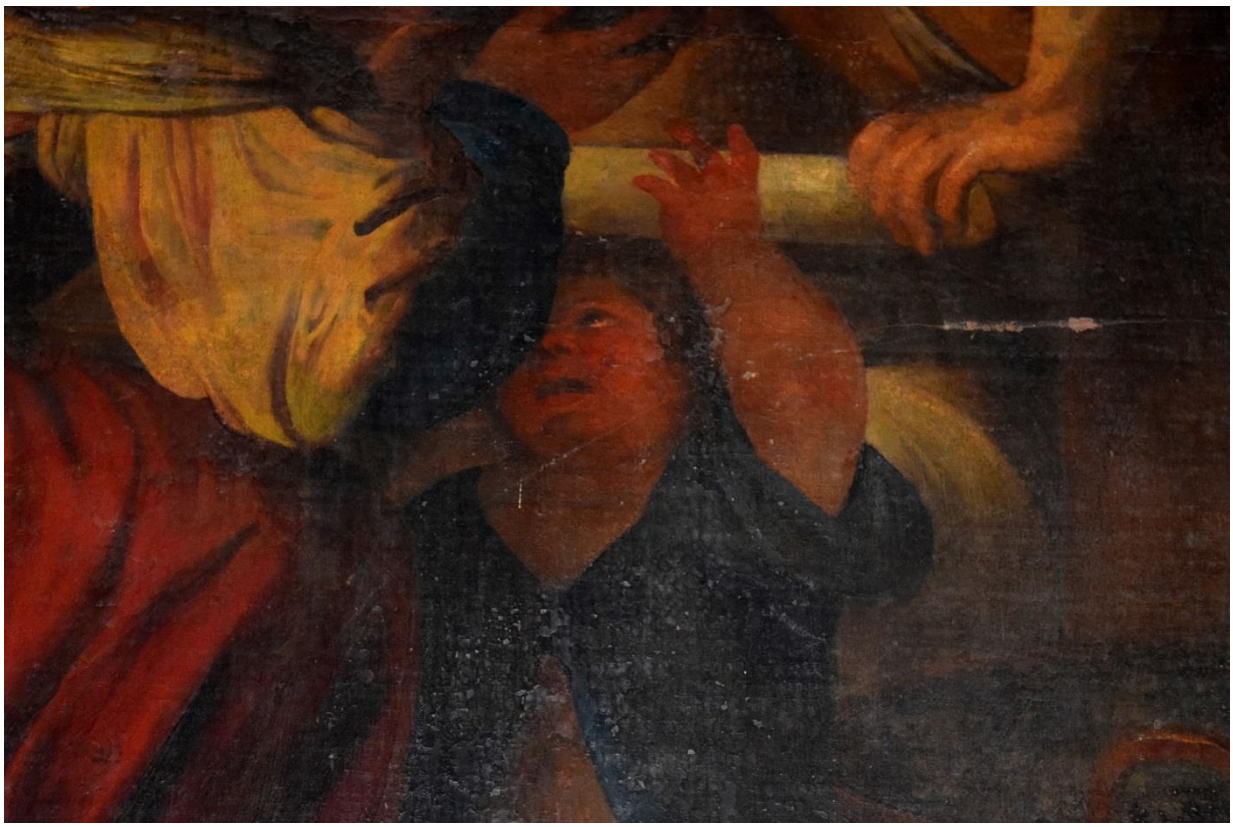


Abbildung 673 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

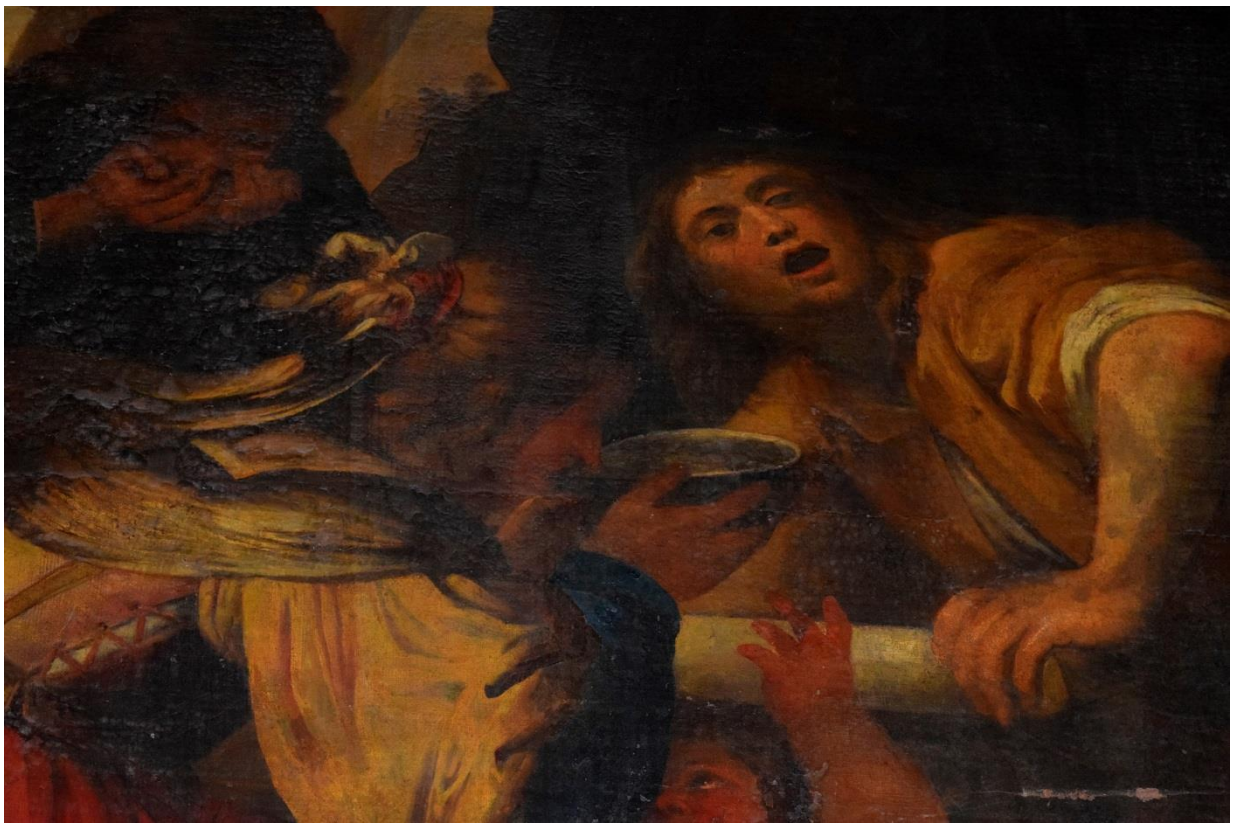


Abbildung 674 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

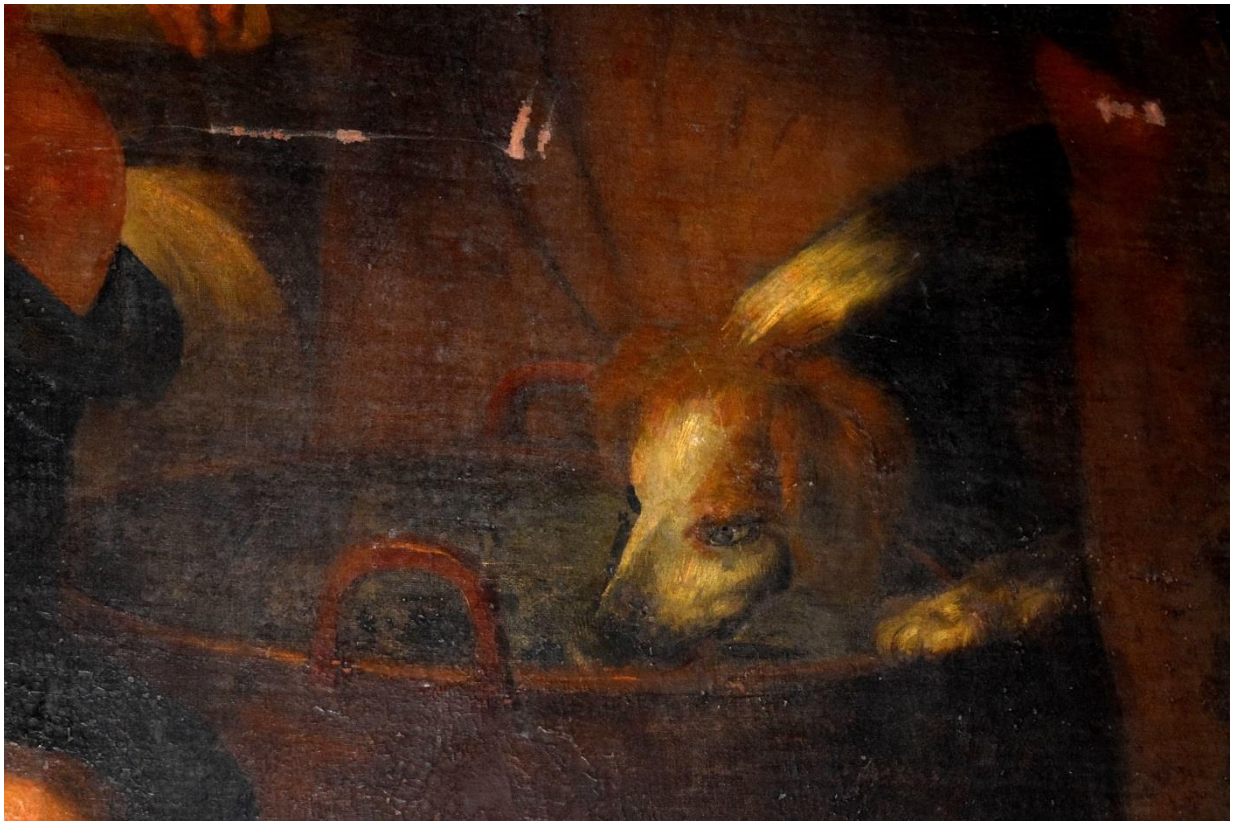


Abbildung 675 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 676 *Elisäus reinigt die Quelle in Jericho*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 365 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 677 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 678 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 679 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

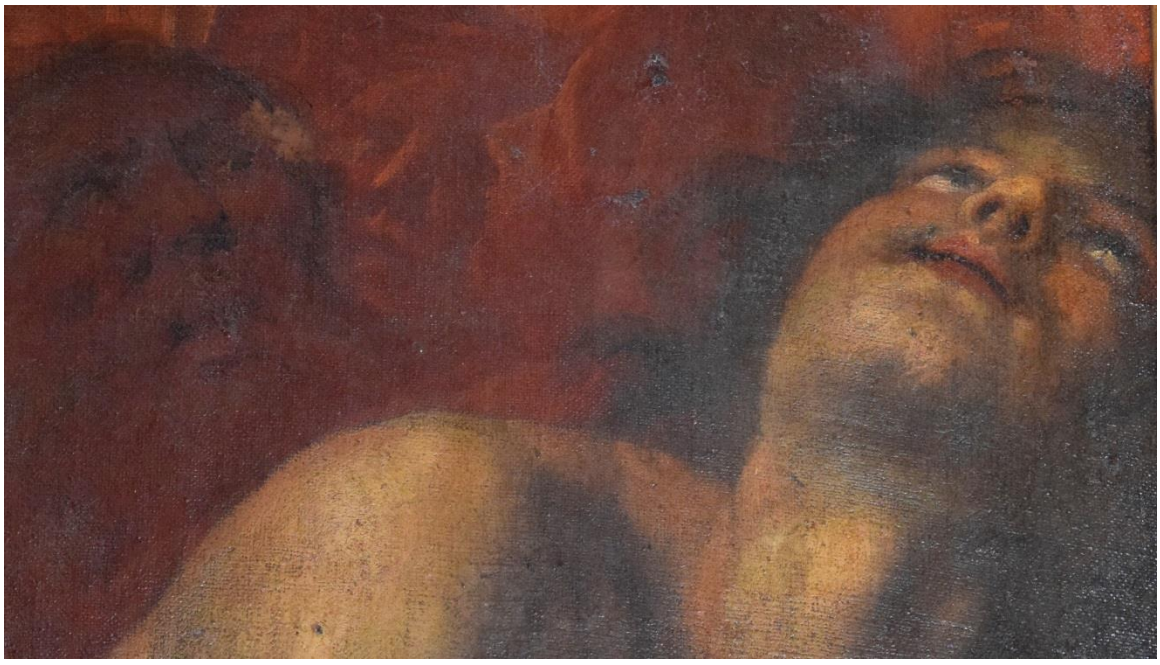


Abbildung 680 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

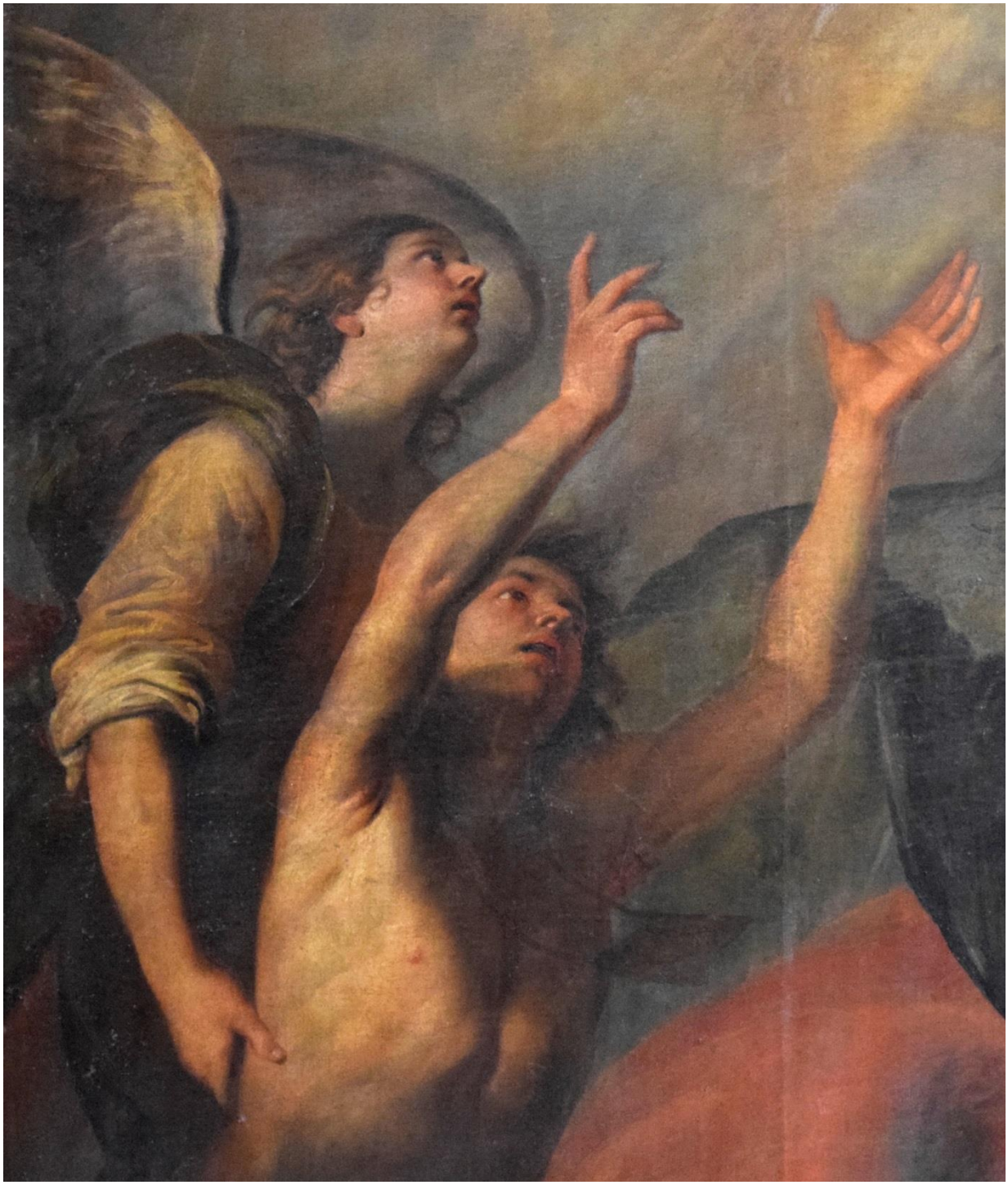


Abbildung 681 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 682 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

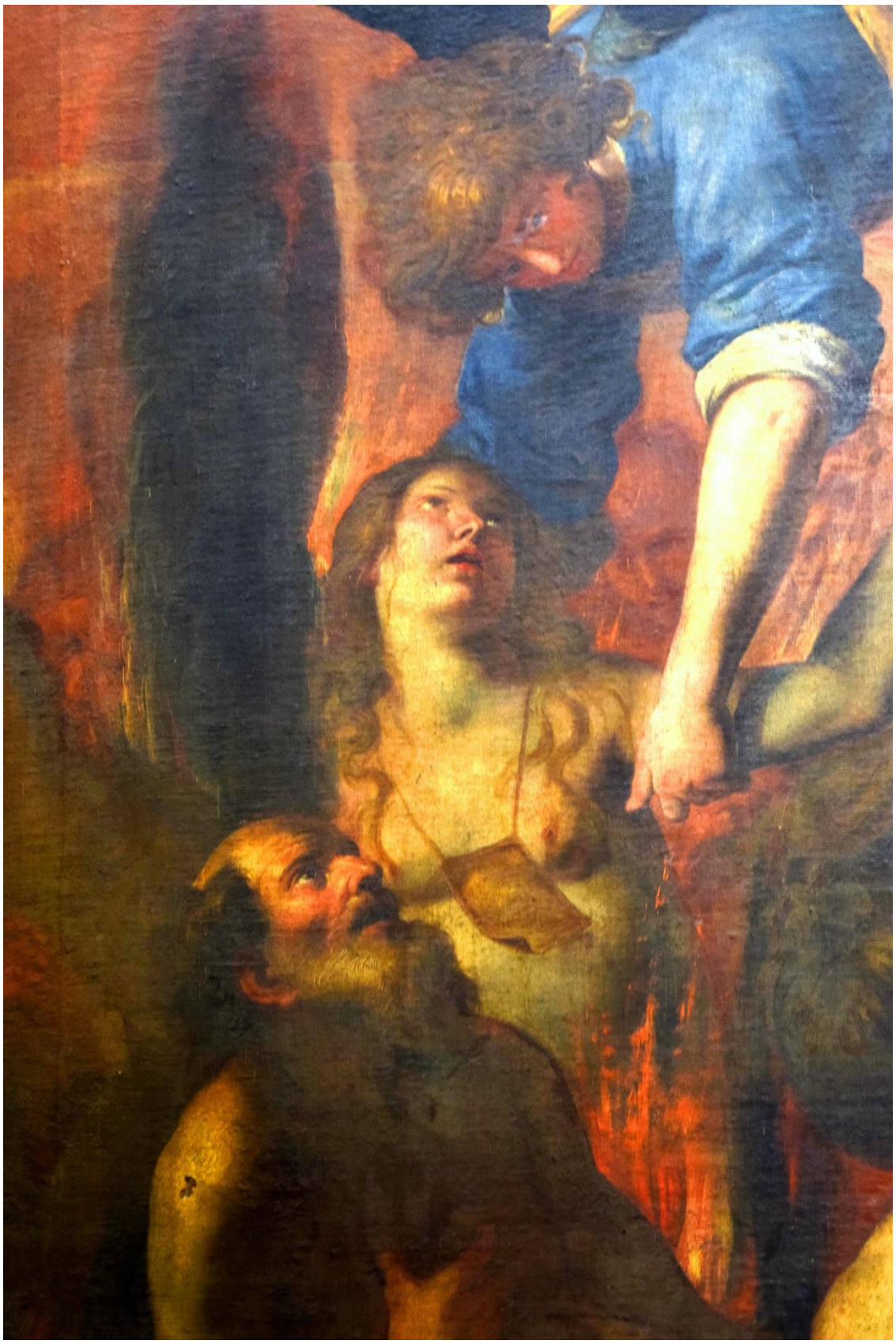


Abbildung 683 *Maria befreit die Seelen aus dem Fegefeuer*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, 312 x 167 cm, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

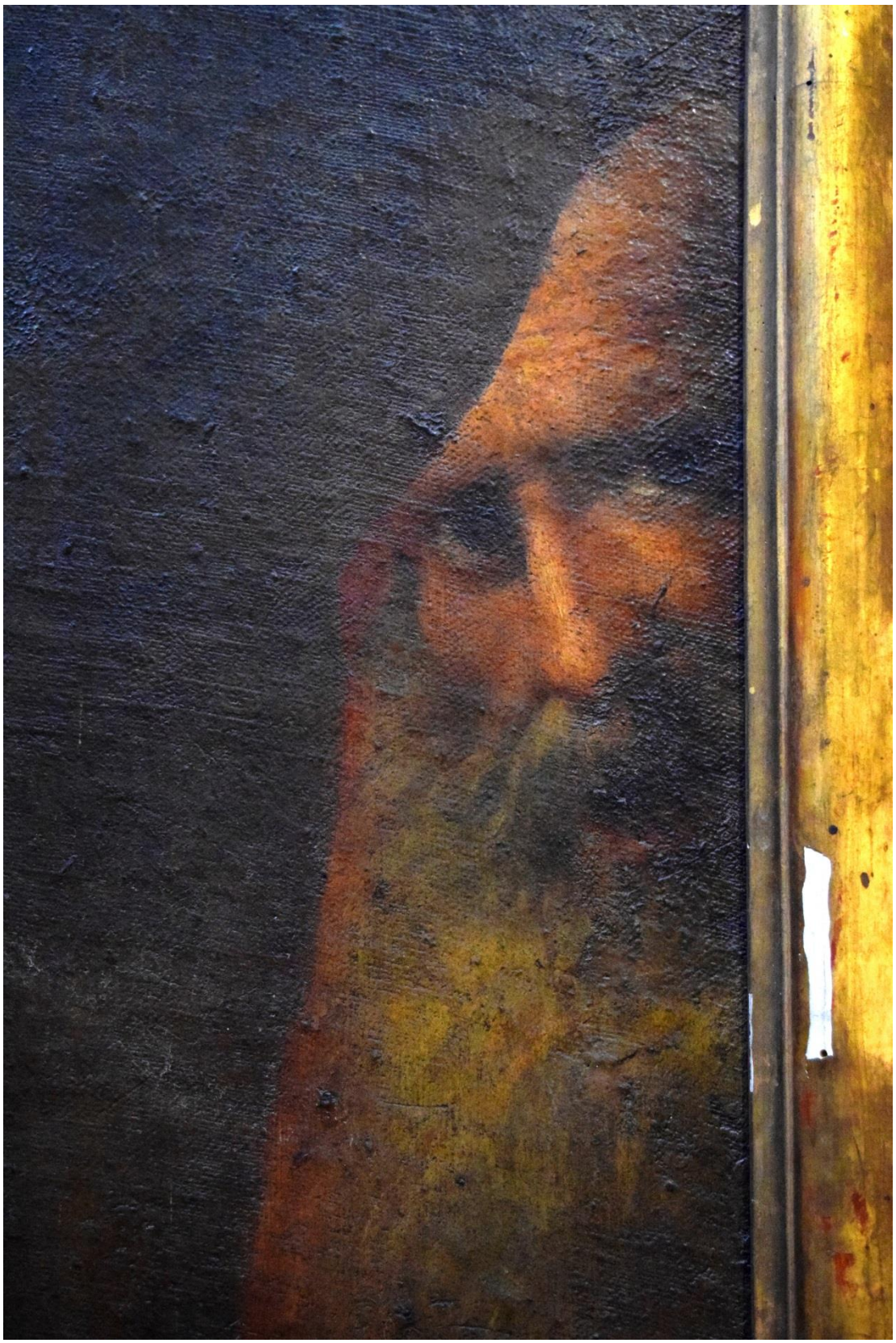


Abbildung 684 Giovanni Battista Carlone Schule, *Die Fürbitte Mariens und Josephs bei der Heiligen Trinität um die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer*

Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm, Carpiata D'orba, Chiesa di San Pietro.

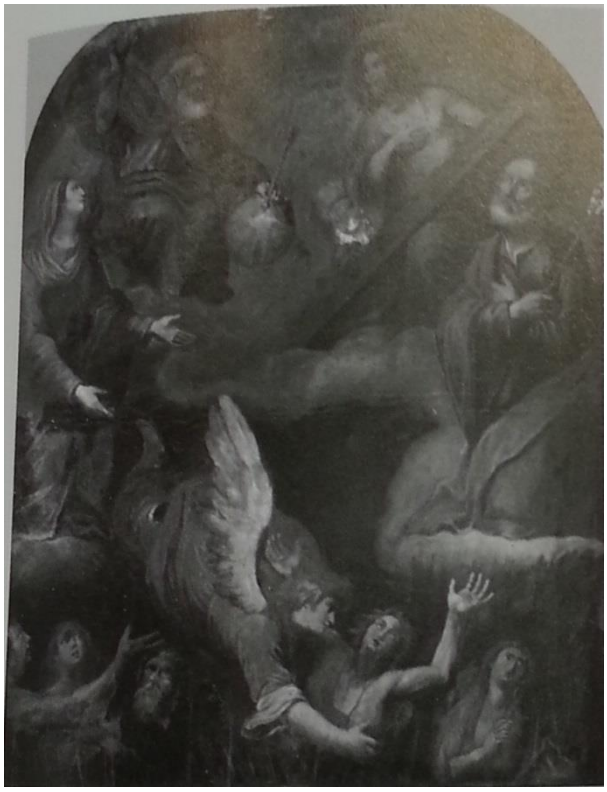


Abbildung 685 *Beschneidung Christi*

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 686 *Beschneidung Christi,* Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

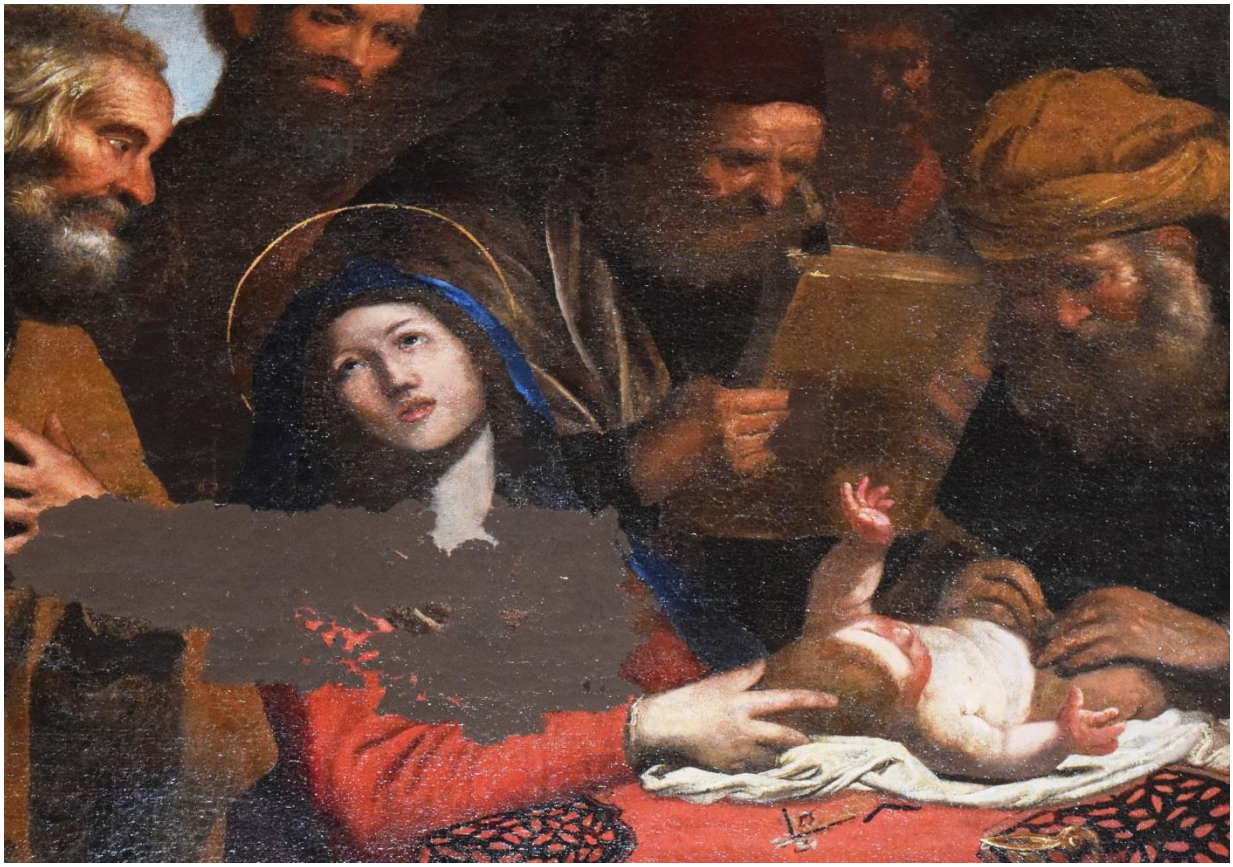


Abbildung 687 *Beschneidung Christi,* Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.



Abbildung 688 *Beschneidung Christi*, Detail

Ca. 1678, Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa della Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

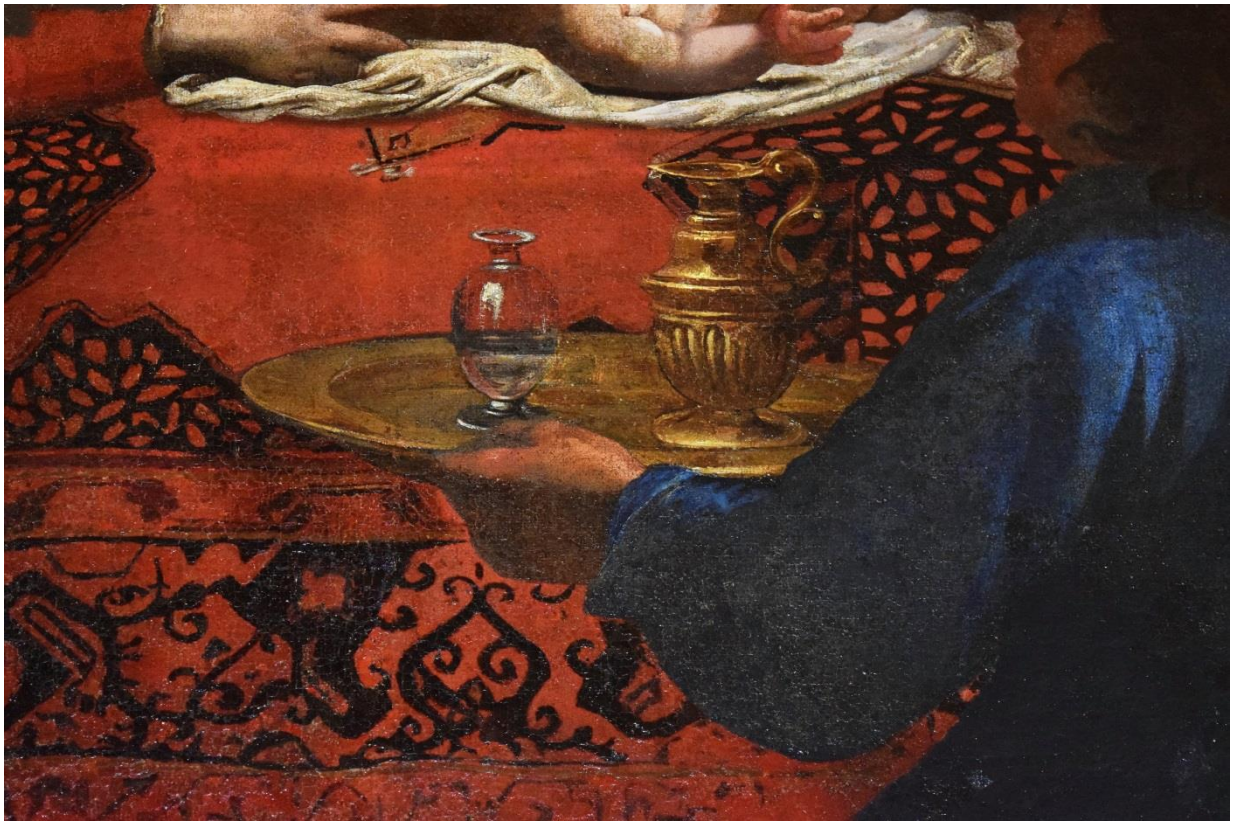


Abbildung 689 *Die Kompanie der Schurken*

Ca. 1679, Öl auf Leinwand, private Sammlung.



Abbildung 690 *Anbetung der Hirten*

Ca. 1679, Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.



Abbildung 691 *Anbetung der Hirten*, Detail

Ca. 1679, Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.



Abbildung 692 *Anbetung der Hirten*, Detail

Ca. 1679, Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.



Abbildung 693 *Anbetung der Hirten*, Detail

Ca. 1679, Öl auf Leinwand, 300 x 292, Genua, Santuario Basilica di Nostra Signora del Monte.



Abbildung 694 *Mannalese*

Ca. 1680, Fresko auf Leinwand gespannt, 450 x 350 cm, Genua, Museo di S. Agostino, Inv. MSA 3181, Provenienz: Genua, S. Sebastiano, Chor.



Abbildung 695 *Anbetung der Hirten*

Ca. 1680, Öl auf Leinwand, 133 x 124 cm, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Inv. 223.



Abbildung 696 Giovanni Battista Carlone?, *Kreuzigung mit den Heiligen Maria Magdalena und Maurus von Subiaco*

Ca. 1680, Öl auf Leinwand, Laigueglia, San Matteo e l'angelo, Provenienz: Genua, Santa Caterina di Luccoli.



Abbildung 697 Giovanni Battista Carlone Schule, *Franziskaner- Stammbaum*

Ca. 1680-1682, Fresko, Gavi, Convento della Madonna di Valle.



Abbildung 698 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 699 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Mannalese*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 700 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Rahels List*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 701 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Das Urteil Salomos*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 702 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Tobias heilt seinen blinden Vater Tobit*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 703 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Abigail vor David*

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 704 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Apollo auf dem Sonnenwagen* (*Helios*)

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 705 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Eos* (*Aurora*)

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 706 Giovanni Battista Carlone und Schule, *Selene* (*Luna*)

Ca. 1682, Öl auf Leinwand, je 90 x 140 cm, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, Supraporten.



Abbildung 707 Giovanni Agostino Ratti (1699-1775), *Portrait Giovanni Battista Carlones*

Öl auf Leinwand, Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti.



Abbildung 708 Giovanni Battista Perini (1687-1726), *Portrait Giovanni Battista Carlones*

Kupferstich.



Abbildung 709 Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), *Portrait Giovanni Battista Carlones*

Kupferstich.



Abbildung 710 Michele Canzio (1787-1868), *Venus und Anchises*

Marmorrelief, Genua, Palazzo Ambrogio Doria.



Abbildung 711 Giovanni Andrea Carlone, *Die Glorie des Heiligen Augustinus*

Fresko, Genua, San Bartolomeo dell‘Olivella.



Abbildung 712 Giovanni Andrea Carlone, *Die Magierin von Endor lässt den Schatten des Propheten Samuel vor Saul erscheinen*

213 x 211 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Depot, Inv. PB 2735.



Abbildung 713 Giovanni Andrea Carlone, *Der Prophet Elias und die Priester Baals*

Öl auf Leinwand, Genua, Chiesa di Nostra Signora del Carmine.



Abbildung 714 Peter Paul Rubens (1577-1640), *Die Beschneidung Christi*

1604/1605, Öl auf Leinwand, Genua, Santi Ambrogio e Andrea (Il Gesù).



Abbildung 715 Domenico Piola (1627-1703), *Die Mysterien des Rosenkranzes mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena*

Öl auf Leinwand, 220 x 180cm, Lavagna, S. Stefano.



Abbildung 716 Andrea Ansaldo (1584-1638), *Die Heiligen Dominikus und Katharina von Siena und die Mysterien des Rosenkranzes*

Öl auf Leinwand, 268 x 162 cm, Diano Marina, Chiesa di Sant'Antonio Abate.



Abbildung 717 Sinnibaldo Scorza, *Die Rosenkranzgeheimnisse*

Öl auf Kupfer, Voltaggio (AL), Santa Maria Assunta e SS. Nazario e Celsio, Rosenkranzaltar.



Abbildung 718 Girolamo da Santa Croce, *Heimsuchung*

Ca. 1524, Öl auf Holz, 340 x 290 cm, Oneta (Bergamo), Santuario della Madonna del Frassino, Chor.



Abbildung 719 Nicolò Carlone, *Der Heilige Hieronymus*

Öl auf Leinwand, 290 x 191 cm, Genua, Seminario Arcivescovile, Provenienz: Genua, Vecchio Seminario, Via Porta d'Archi.



Abbildung 720 Pietro Sorri, *Heiliger Bischof*

Fresko, Pavia, Certosa.



Abbildung 721 Jacques Callot, *Miséres et les malheurs de la guerre, Der Bettler*

1632, Radierung.



Abbildung 722 Giovanni und Giovanni Battista Carlone?, *Gottvater umringt von Engeln*

Fresken, Genua, Palazzo Centurione (Piazza Fossatello), Kapelle.



Abbildung 723 Pierre Puget, *Immaculata*

1666, Marmorstatue, Genua, Chiesa del Albergo dei Poveri, Altar.



Abbildung 724 Schule Giovanni Andrea Carlone, *Der Heilige Antonius exorziert einen Besessenen*

1726, Öl auf Leinwand, 138 x 156 cm, Cadepiaggio di Parodi Ligure, Santi Remigio e Carlo.



Abbildung 725 Giovanni Battista Carlone?/Giovanni Andrea De Ferrari?, *David mit dem Haupt Goliaths*

Öl auf Leinwand, 178,8 x 107,9, private Sammlung, Provenienz: Christie's London, 21. Juli 1972, Versteigerungsnummer 30, als Giovanni Andrea De Ferrari.



Abbildung 726 Giovanni Battista Carlone?, *David mit dem Haupt Goliaths*

Öl auf Leinwand, private Sammlung.



Abbildung 727 Giovanni Battista Carlone?, *Urteil Salomos*

Öl auf Leinwand, 129 x 165 cm, private Sammlung, Provenienz: Finarte Mailand, asta di dipinti dal XV al XVIII secolo, 17. Mai 1979, Versteigerungsnummer 86.



Abbildung 728 Joachim Wtewael, *Vulkan überrascht Venus und Mars*

1601, Öl auf Kupfer, 20,8 x 15,7 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis.



Abbildung 729 Joachim Wtewael, *Vulkan überrascht Venus und Mars* 1603-04, Öl auf Kupfer, 20,2 x 15,5 cm, private Sammlung.



Abbildung 730 Joachim Wtewael, *Vulkan überrascht Venus und Mars* 1611, Öl auf Kupfer, 40 x 56 cm, private Sammlung.



Abbildung 731 Pier Francesco Mazzucchelli, gen. Il Morazzone (1573-1626), *Die Enthauptung Johannes' d. Täufers*

Ca. 1617, Öl auf Leinwand, 112 x 82,5 cm, Genua, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB2812.



Abbildung 732 Pierre Puget (1620-1694), *Der Raub der Helena*

Marmor, 219 x 74 x 90 cm, Genua, Museo di Sant'Agostino, Inv. M.S.A. 3552.



Abbildung 733 Jan Roos, gen. Giovanni Rosa, *Orpheus und die Tiere*

Genua, private Sammlung.



Abbildung 734 Bernardo Castello, *Clorinda befreit Olindo und Sofronia*

Kupferstich, Frontispiz zum 2. Gesang Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem*, Genua 1604.



Abbildungsnachweis

Der überwiegende Teil der Abbildungen sind eigene Fotografien der Autorin, die mit freundlicher Genehmigung des Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici – Arcidiocesi di Genova, der Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona, der einzelnen Museen und Privateigentümer entstanden. Die folgenden Abbildungen werden mit freundlicher Genehmigung der jeweiligen Institution publiziert:

Alain Chevalier/ J.-Cl. Jacques, Inv.Gen. © S.P.A.D.E.M.: Abb. 493.
Archivio fotografico della Diocesi di Como: Abb. 207.
Artnet Worldwide Corporation: Abb. 147.
Aste di Antiquariato Boetto: Abb. 322.
Banca Carige S.p.a.: Abb. 420; 464.
Banco BPM – Collezione Banco di Chiavari e della Riviera Ligure: Abb. 178; 391.
Banco BPM – Collezione Credito Bergamasco: Abb. 208.
Cambi Casa d'Aste, Genua: Abb. 3; 10; 11.
CEI: Abb. 1; 9; 51; 56; 57; 58; 60; 62; 63; 65; 98; 99; 110; 141; 142; 145; 146; 183; 188; 211; 213; 318; 365; 635; 644; 661; 713; 719; 724.
Christie's: Abb. 89; 229; 392.
Collezione Gognabros.it: Abb. 537-540.
Dorotheum Wien: Abb. 54.
Finarte: Abb. 100; 101; 135; 144; 235; 489; 495; 596; 727.
Fine Arts Museums of San Francisco, gestiftet von Frederick Rolandi: Abb. 465.
Fitzwilliam Museum Cambridge: Abb. 217.
Fondazione Zeri: Abb. 139; 180; 203; 491; 496; 725; 726.
Frick Art Reference Library: Abb. 478; 492.
Galerie Maurizio Nobile Paris, Bologna: Abb. 470; 471.
Galleria Giamblanco di Deborah Lentini, Turin: Abb. 148; 534.
Habilis S.a.s. di Andrea Vigna & C.: Abb. 201; 202.
Il Ponte Casa d'aste, Mailand: Abb. 356-364.
Maidstone Museum and Bentlif Art Gallery: Abb. 209.
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Palazzo Reale di Genova: Abb. 321; 370; 371; 372; 404.
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino: Abb. 18; 204; 205; 206.
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti, Biella, Cuneo, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli: Abb. 476.
Musei di Strada Nuova, Genua: Abb. 25; 90; 230; 234; 712; 731.
Museo di Sant'Agostino di Genova: Abb. 694.
Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti Turin: Abb. 17.
Prof. Fabio Amerio, mit freundlicher Genehmigung der Pinacoteca dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, Turin: Abb. 695.
Roseberys: Abb. 520.
Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona: Abb. 137.

Sotheby's: Abb. 64; 369.
Wannenes Art Auctions: Abb. 66; 245; 595.

Literarische Quellen:

Algeri, Giuliana, *Galleria Rizzi. Dipinti e Sculture*, Bd. 2, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al primo Seicento*, Sestri Levante 1998: Abb. 4.
Algeri, Giuliana, *La Basilica della Madonna dell'Orto a Chiavari: da Santuario a Cattedrale*, Chiavari 2010: Abb. 323.
Bonardi, Giovanni, *L'oratorio dei Bianchi di Gavi: il restauro degli affreschi del Carlone e dell'organo Serassi*, Gavi (Alessandria) 2012: Abb. 69; 212; 237-241; 243; 572; 697.
Botto, Ida Maria (Hrsg.), *Museo di S. Agostino*, Genua s.a.: Abb. 732.
Bruno, Gianfranco et al. (Hrsg.), *La Pittura a Genova e in Liguria*, Bd. 2, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genua 1971: Abb. 511.
Carlo Giuseppe Ratti: Storia de' pittori scultri et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manosritto del 1762, hrsg. v. Maurizia Migliorini, Genua 1997: Abb. 709.
Cervini, Fulvio/Spantigati, Carlenrica (Hrsg.), *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria 2001: Abb. 12; 389; 390; 472.
Ciliento, Bruno (Hrsg.), *Rivarolo: S. Bartolomeo della Certosa*, (*Guide di Genova*; Nr. 60), Genua 1978: Abb. 61.
Damiani Cabrini, Laura, *Seicento ritrovato: presenze pittoriche „italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*, Mailand 1996: Abb. 91; 136.
El siglo de los Genoveses, Ausst.-Kat. hrsg. v. Piero Boccardo u. Clario di Fabio, unter Mitarbeit von Raffaella Besta, Mailand 1999: Abb. 319; 320.
Galli, Mauro/Denegri, Paola/Miotti, Fausto, *La Pittura a Pontecurone tra XV e XVIII secolo*, Mailand 1996: Abb. 497.
Gavazza, Ezia /Lamera, Federica/Magnani, Lauro, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genua 1990: Abb. 247; 248; 733.
Gavazza, Ezia, *La grande decorazione a Genova*, Bd. 1, Genua 1974: Abb. 68.
Gavazza, Ezia, *Lo Spazio Dipinto. Il grande affresco genovese del Seicento*, Genua 1989: Abb. 711.
Gavazza, Ezia/Magnani, Lauro, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2011: Abb. 107; 108; 109; 140.
Genoese masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bettina Suida Manning/Robert Manning, Dayton 1962: Abb. 216.
Genova nell'Età Barocca, Ausst.-Kat. hrsg. v. Gavazza, Ezia/Rotondi Terminiello, Giovanna (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale, 2. Mai- 26. Juli 1992), Bologna 1992: Abb. 52.
Genua abundat pecuniis, Ausst.-Kat. Genua 13. Oktober-13. November 2005, Genua 2005: Abb. 477; 479; 533.
Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990: Abb. 373.
Il palazzo del Banco di Roma con freschi di G.B. Carlone L. De Ferrari Anton Giolfi con le opere postume di Canzio e C. Barabino, S.l. : s.n., s.d.: Abb. 710.
Kunst in der Republik Genua 1528-1815, Ausst.-Kat. hrsg. v. Mary Newcome-Schleier, Frankfurt 1992: Abb. 53; 395; 396.
Lamera, Federica/ Pigafetta, Giorgio (Hrsg.), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genua 1987: Abb. 494.

Meriana, Giovanni/Manzitti, Camillo, *Alta Valle Scrivia. Un patrimonio naturale e artistico*, Genua 1973: Abb. 536.
Morandotti, Alessandro, *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone, tra Genova e Milano*, in: "Nuovi Studi" (2003), Nr. 9., S. 161-167: Abb. 133; 134; 394.
Newcome, Mary (Hrsg.), *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Florenz 1989: Abb. 150; 214; 468; 469.
Opere restaurate in provincia di Savona 1975/1984, Ausst.-Kat., hrsg. v. Bruno Ciliento, Savona 1984: Abb. 80.
Orlando, Anna (Hrsg.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin/London 2001: Abb. 355.
Orlando, Anna (Hrsg.), *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, Ausst.-Kat. Genua, Palazzo della Meridiana, 10.02-04.06.2017, Genua 2017: Abb. 717.
Orlando, Anna, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Collezione Koelliker*, Turin 2006: Abb. 393; 466; 551; 552.
Orlando, Anna, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Turin et al. 2010: Abb. 210; 399; 406.
Orlando, Anna, *Stefano Magnasco e la cerchia di Valerio Castello*, Mailand 2001: Abb. 490.
Pesenti, Franco Renzi et al., *La Certosa di Pavia – I dipinti*, Mailand 1968: Abb. 166; 167; 397; 720.
Pesenti, Franco Renzo, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genua et al 1986: Abb. 2; 228; 597.
Priarone, Margherita, *Andrea Ansaldo (1584-1638)*, Genua 2011: Abb. 111; 716.
Rossini, Giorgio (Hrsg.), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venedig 2005: Abb. 50; 55.
Rotondi Terminiello, Giovanna et al., *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995: Abb. 138.
Rotondi, Pasquale et al. (Hrsg.), *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, Ausst.-Kat., Genua 1961: Abb. 200.
Santamaria, Roberto, *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese, da un inventario del 1727*, s.l. 2011: Abb. 132.
Soprani, Raffaele/Ratti, Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Bd. II, Genua 1769: Abb. 708.
Spione, Gelsomina et al., *Alessandria e Asti nel Seicento: repertorio antologico della pittura genovese e lombarda*, Alessandria 2014: Abb. 69; 535; 684.
„Studi di storia dell arti", Nr. 5 (1983-85): Abb. 689; 721.
Tasso, Torquato, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con gli argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello*, Genua 1604: Abb. 734.
Zatti, Susanna, *La Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1998: Abb. 398.

Online-Quellen:

Giannini, Federico, *La città della Lanterna: una mostra su Genova, sul suo simbolo, e sulle sue potenzialità*, online: www. finestresullarte.info: Abb. 151 (Stand: 03.05.2019).
www.agorha.inha.fr: Abb. 244 (Stand: 03.10.2018).
www.chiesadigenova.it: Abb. 242 (Stand: 03.03.2017).
www.lombardiabeneculturali.it: Abb. 67 (Stand: 03.10.2018).
www.mauritshuis.nl: Abb. 728 (Stand: 08.08.2018).
www.progettostoriadellarte.it: Abb. 165 (Stand: 21.04.2019).

www.thule-italia.com: Abb. 715 (Stand: 06.07.2018).
www.valseriana.eu: Abb. 718 (Stand: 06.07.2018).
www.wahooart.com: Abb. 246 (Stand: 03.04.2016).
www.wga.hu: Abb. 729; 730 (Stand: 08.08.2018).
www.wikigallery,org: Abb. 149; 236; 723 (Stand: 03.03.2016).