

avrebbe ad esempio potuto aggiungere „scolaro di Reni“. Spia, questa, che all'epoca il nome di Desubleo e la sua autorialità fossero riconosciuti persino nelle lontane lande sudamericane.

Girometti sottolinea come l'intera produzione di Desubleo, dagli inizi romani sino alle conclusioni parmensi, riscosse ampio successo fra imitatori e copisti, anche nel XVIII secolo; il *Davide con la testa di Golia* di Budapest, ad esempio, ispirò Johann Zoffany per il suo *Autoritratto* (1756) di Melbourne (National Gallery of Australia, figg. 4-5). Figure come quelle di Lorenzo Pasinelli e Ginevra Cantofoli a Bologna, discusse nell'ultimo e conclusivo capitolo dedicato alla fortuna e al lascito artistico di Desubleo, rappresentano gli indizi, i termini per poter parlare di un seguito del pittore fiammingo, che probabilmente si estese oltre i confini emiliani; si tratta comunque delle prime tessere di un complesso mosaico, per il cui completamento saranno necessari ulteriori approfondimenti.

Il libro di Girometti si presenta dunque come un fondamentale contributo per gli studi storico ar-

tistici sul Seicento italiano, per aver affrontato con interessanti approcci gli aspetti sinora trascurati della carriera di un artista forestiero e itinerante nell'Italia del Seicento e per stimolare nuovi spunti d'indagine. Con le sue peculiarità metodologiche marca, inoltre, l'evoluzione in seno al modello monografico che, attraverso una ricerca stratificata e capillare dedicata a una personalità e ai suoi teatri d'azione, permette di rivelare la complessa trama di un secolo pittorico, snocciolandone eventi, fenomeni e dinamiche. Uno strumento esemplare, quello messo a punto da Girometti, che ci si auspica possa trovare un'ampia fortuna fra coloro che si vogliono cimentare in simili ricerche.

DR. ALICE COLLAVIN
 Museumsabteilung der
 Bayerischen Schlösserverwaltung München
alice.collavin@bsv.bayern.de

Der Meister der Zick-Zack-Linie – Giovanni Benedetto Castigliones graphisches Werk in Zürich

Barockes Feuer: Die Grafik des Giovanni Benedetto Castiglione.

Kunsthaus Zürich, 10.12.2021–
 6.3.2022. Kat. hg. v. Kunsthaus
 Zürich. Dresden, Sandstein
 Verlag 2021. 156 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-95498-631-6. € 38,00

Berüchtigt als berühmt, mehr gefürchtet als gefeiert, so beschreibt sein früher Biograph Nicola Pio den Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664). Castigliones künstlerischer Furor schlug sich nicht nur in seinen Werken nieder, sondern

prägte auch sein Sozialleben. Daher sind die verlässlichsten Quellen zu seinem Leben eine Reihe von Gerichtsakten, die Anklagen gegen ihn dokumentieren. Oft geht es darin um unterlassene Zahlungen, etwa an den Agenten und Kunsthändler Carlo Ratto. Gelegentlich kommt auch die grobe Vernachlässigung der Schwester, Paola Maria Castiglione (*1611), zur Sprache, laut seinen Anklägern ein Indiz für Giovanni Benedetto Ignoranz und schlechten Charakter. Er war ein Antiheld, wie er auch in einem Film der Cohen-Brüder die Hauptrolle spielen könnte. Selbst seinen Rufnamen, il Grechetto, verdiente er sich laut Nicola Pio durch sein seltsames Auftreten (Pio 1977, 177f.). Nach einem Vorfall mit einem Gemälde für den Dogen von Genua verließ der hitzköpfige Künstler fluchtartig seine Heimatstadt und zog in



Abb. 1 Giovanni Benedetto Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645. Monotypie, 296 x 201 mm. Windsor Castle, The Royal Collection, Inv. RCIN 970071

„armenischen Kleidern“ nach Rom, wo er vorgegab, Griechen zu sein, was ihm später den entsprechenden Namen einbrachte. Dass sich der Künstler diese *capricci* durchaus leisten konnte, belegen spätere große Aufträge von Fürsten wie Carlo II. Gonzaga von Mantua und Montferrat. Wenngleich Zeitdokumente wie Briefe, Gerichtsakten und Künstlerviten ein relativ klares Bild von der Person Castigliones vermitteln, so schlägt sich doch seine schier unerschöpfliche Phantasie insbesondere in seinen Werken auf Papier nieder, die in einer Ausstellung in Zürich in umfangreicher Weise präsentiert wurden. Die Schau *Barockes Feuer – Die Grafik des Giovanni Benedetto Castiglione*, kuratiert vom Leiter der Graphischen Sammlung am



Abb. 2 Castiglione, *Christus am Kreuz*, um 1650–55. Monotypie, 387 x 266 mm, Detail am unteren Blatt- rand. Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. ESTNUM 2021–57

Kunsthaus Zürich, Jonas Beyer, trug dabei nicht nur eine unfassbare Anzahl an Werken aus einer Vielzahl internationaler Sammlungen zusammen, der begleitende Katalog bietet zudem einen Überblick auf dem neuesten Forschungsstand.

„PIÙ TEMUTO CHE AMATO, ANZI PIÙ MALVEDUTO CHE DESIDERATO“

In den letzten Jahrzehnten hat es in regelmäßigen Abständen größere Ausstellungen zu Castiglione gegeben, unter denen für den Bereich der Graphik insbesondere diejenige im Philadelphia Museum of Art 1971 als Pionierleistung anzusehen ist (Philadelphia 1971). Der Katalog von Ann Percy offeriert bis heute eine solide Grundlage. Erst fast zwei Jahrzehnte später wagte man sich wieder an eine große monographische Schau, diesmal in Castigliones Heimatstadt Genua (Genua 1990). Die wohl bedeutendste Ausstellung zu seinen Graphiken und v. a. zu den Zeichnungen folgte im Jahr 2013, kuratiert von den beiden führenden Experten Timothy Standring und Martin Clayton, für die Royal Collection, in der sich der umfangreichste zusammenhängende Bestand an Graphiken Castigliones befindet. Mit Stationen in London, Denver und Fort Worth machte die Schau den Künstler über die Grenzen Europas hinaus bekannt (London/Denver/Fort Worth 2013/16). Der zugehörige Katalog *Castiglione: Lost Genius* nähert sich der künstlerischen Entwicklung Castigliones chronologisch an. Er umspannt dabei nicht nur einzelne in der Ausstellung vertretene Schlüsselwerke, sondern bietet auch die aktuellste biographische Aufarbeitung, die viele vormals unveröffentlichte literarische und Archivquellen einschließt und die stilistische Genese nachvollziehbar werden lässt, ohne dabei den Anspruch eines Werkverzeichnisses erheben zu wollen. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass Timothy Standring auch für den Zürcher Katalog wieder als Autor und Ko-Kurator der Ausstellung fungiert. Dieser Katalog gliedert sich anders als seine Vorgänger in vier thematische Essays und einen nach Techniken geordneten Abbildungsblock, die nicht zwanghaft den Kapiteln der Ausstellung entsprechen, aber ähnliche Themenkomplexe suchend umkreisen. Die phantastische

Gelegenheit, so viele einzigartige Werke des Genueser Meisters im Original sehen zu können, war leider aufgrund des ungünstigen Zusammenfalls mit einer neuerlichen Pandemiewelle nur wenigen privilegierten Besucherinnen und Besuchern vorbehalten. Der Katalog bietet jedoch eine hervorragende Möglichkeit, sich weiterführend mit diesem Künstler auseinanderzusetzen.

Im ersten von vier Essays fasst Standring dessen Biographie prägnant zusammen. Seine Erkenntnisse basieren im Wesentlichen auf den bereits für den Katalog der Royal Collection zusammengetragenen Quellen. Er umreißt die Karriere Castigliones von ihren Anfängen in den Werkstätten seiner Meister in Genua wie Giovanni Battista Paggi (1554–1627), der auch eine große Bibliothek und eine Kunstsammlung besaß, die den jungen Castiglione inspirierten, der später eine eigene Sammlung mit Gemälden Van Dycks und Radierungen Rembrandts anlegen sollte. Genua erlebte im 17. Jahrhundert eine wirtschaftliche Blütezeit, und die örtlichen Privatsammlungen waren voll von Werken auch überregional bekannter Künstler, die durch Genua reisten wie Rubens (1577–1640) und Van Dyck (1599–1641). Als Hafenstadt bildete Genua einen Knotenpunkt für den Handel mit Frankreich, Flandern und Holland. Bis in seine späten Werke hinein blieb Castiglione besonders rezeptiv für neue künstlerische Entwicklungen, Themen und Techniken.

FOR ONE NIGHT ONLY

Mit Castigliones Monotypien beschäftigte sich der Kurator der Zürcher Ausstellung, Jonas Beyer, bereits in seiner Magisterarbeit (FU Berlin, 2007) und griff nun das Thema für seinen Katalogessay wieder auf. Die Monotypie ist eine heute wieder gern von Künstlerinnen und Künstlern angewandte Drucktechnik, die die eigentliche Prämisse der Druckgraphik – möglichst oft reproduzierbare Motive zu schaffen – *ad absurdum* führt. Sie ist, wie ihr Name schon sagt, einzigartig, handelt es sich doch um einen Einzelflachdruck, der ohne die Möglichkeiten der Fixierung des Bildes, wie sie später etwa für die Lithographie geschaffen wurden, nach dem ersten Abzug von der Platte auf das Papier über-

Abb. 3 Castiglione, Geburt Christi mit Gottvater und Engeln, um 1655. Monotypie, erster Abzug, 368 x 254 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. ESTNUM 2021-56

geht. Der Künstler trägt dazu auf einer glatten, noch unbenutzten Tiefdruckplatte (im 17. Jahrhundert in der Regel aus Kupfer) sein Motiv mit Druckfarben auf. Die Farbe bleibt nicht wie bei der Radierung oder dem Kupferstich in den vertieften Rillen haften, sondern liegt auf der Oberfläche und wird beim Rollen durch die Druckerpresse fast vollständig auf das Papier übertragen. Castiglione gilt als Erfinder dieser Technik und selbst wenn Künstlerinnen und Künstler früherer Generationen den einen oder anderen Probeabzug angefertigt haben, scheint tatsächlich kein anderer vor ihm in dieser Technik einen Vorteil erkannt und diese weiter verfolgt zu haben. Schließlich erfordert die Monotypie beinahe eben so viel Aufwand wie die Radierung, erlaubt aber nur einen einzigen Abzug, die Radierung mehrere hundert. Jonas Beyer stellt deshalb in seinem Beitrag die Frage: warum überhaupt monotypisch arbeiten? In ihrer Ästhetik stehen die Monotypien Castigliones Ölzeichnungen besonders nahe, wirken auf den ersten Blick wie gemalt und entbehren erst beim zweiten Hinsehen der plastischen Pastosität der Pinselzeichnungen und deren Tiefenstaffelung der Landschaft. Der Genueser nutzte diese Technik vor allem für



seine zahlreichen Nachtstücke. Hierfür strich er die Platte zunächst vollständig und gleichmäßig mit der schwarzen Druckfarbe ein, um dann einzelne weiße Linien mit einem Holzstab (oder dem Pinselstiel?) freizulegen. Dabei verhält sich die Monotypie wie das Negativ einer Radierung, die Linien des Endprodukts erscheinen jedoch nicht schwarz, sondern weiß vor dunklem Grund. Diese Dichotomie von Radierung und Monotypie erklärt auch, weshalb Castiglione oft bereits in der Radierung erprobte Motive wie das von Beyer besprochene *Temporalis Aeternitas* (1645) erneut als Monotypien umsetzte (Abb. 1). So muss er diese Drucktechnik im Experiment erfunden haben.

30



Abb. 4 Castiglione, *Geburt Christi mit Gottvater und Engeln*, um 1655. Monotypie (2. Abzug), 368 x 254 mm. Windsor Castle, The Royal Collection, Inv. RCIN 970068

chene Platte wird für den Künstler außerdem schwer zu handhaben gewesen sein, der diese nur mit Mühe von seiner Arbeitsfläche zur Druckerpresse transportieren konnte, ohne an den Rändern wieder helle Stellen zu verursachen, wo seine Finger die frische Farbschicht berührten. Hier und da findet sich deshalb ein Fingerabdruck wie bei der *Kreuzigung Christi* der Bibliothèque nationale in Paris (Inv. EST-NUM 2021–57), in der am unteren linken Blattrand sowie unten mittig der Griff deutlich sichtbar wird (Abb. 2).

Gut denkbar wäre es, dass er hierfür zunächst die Rückseiten bereits benutzter Radierplatten verwendete, die glatte Oberfläche der Kupferplatte mit schwarzer Druckfarbe einstrich und dann das Motiv der Radierung auf der Plattenrückseite wiederholte. Dies könnte erklären, wieso der Plattenrand von Radierungen wie *Temporalis Aeternitas* in seiner Größe oft fast identisch mit den Monotypien desselben Themas ist.

Leider scheinen sich die Monotypien Castigliones ausschließlich in Abzügen mit an den Rändern umseitig leicht beschnittener Form erhalten zu haben, nur in Einzelfällen ist der Plattenrand an einer Seite erkennbar. Die bis zum Rand bestrich-

Seine Frage, warum Castiglione überhaupt monotypisch arbeitete, beantwortet Beyer tentativ mit dem Vorteil der Korrekturmöglichkeit, die diese Technik tatsächlich durch die Abwischbarkeit der Platte bietet (vergleichbar etwa mit Skizzenbüchern aus abwischbaren oder abkratzbaren Materialien, die in der Frühen Neuzeit beim künstlerischen Nachwuchs beliebt waren). Nur kann darin nicht der einzige Anreiz für Castiglione bestanden haben, wie der Autor richtig bemerkt, da ja viele der Motive von Castiglione eben nicht neu für die Monotypie erfunden, sondern vorher bereits in Skizzen, Zeichnungen und Radierungen erprobt worden waren.



Abb. 5 Castiglione, *Der Genius des Castiglione*, vor 1648. Radierung [3. Zustand], 368 x 245 mm (Platte). Mainz, Landesmuseum (GDKE), Inv. GS 11810

typien Castigliones dessen Versuch einer Annäherung an Halbton-techniken wie die Aquatinta, die jedoch erst fast ein Jahrhundert später erfunden wurde (Bartsch 1821, 39). Tatsächlich ist es erstaunlich, dass Castiglione offenbar nie versucht hat, mit einem dunkleren Plattenton oder einer Akzentuierung bestimmter Schattenflächen durch nicht ganz ausgewischte Platten in der Radierung einen solchen Effekt zu erzeugen (vgl. Sue Welsh Reed in: New York/Boston 1980/81, 5). Demgegenüber erlaubten sich die von späteren Verlegern dieser Platten engagierten

Ein Faktor wird besonders bei den Nachtszenen die im Vergleich zur Radierung nochmals gesteigerte Hell-Dunkel-Wirkung gewesen sein. Hier scheint Castiglione den Schritt Rembrandts, durch eine extrem geführte Verdichtung der Kreuzschraffuren einen tiefen Schwarzton in der Radierung zu erzielen, übersprungen zu haben. Dass gleichzeitig in Europa die Mezzotinto-Technik erfunden wurde, erscheint in diesem Zusammenhang nicht als Zufall, suchte doch Castiglione in seinen Monotypien ebenfalls nach einer Lösung zur Umsetzung von Flächen- und Halbtönen im Tiefdruck. Schon Adam Bartsch sah in den Mono-

Drucker mehr Freiheiten. Eine um 1648 bei Giovanni Giacomo de' Rossi in Rom erschienene Radierung mit *Satyr, einer musizierenden Figur und zwei Putti an einer Quelle* weist in einem Abzug im Städel dunkle Schattenzonen auf, die neben den schwarzen Linien auch von bewusst eingesetztem dunklen Plattenton verursacht wurden, der auf diese Stellen beschränkt bleibt, während der Himmel blank gewischt wurde (Inv. 28783). Für die Radierungen wäre es sinnvoll, zukünftig auch die Rolle der späteren Verleger dieser Druckplatten Castigliones zu berücksichtigen. Bei seiner Flucht aus Genua 1647 hatte dieser einige mit nach Rom

Abb. 6 Castiglione, Vermutliches Selbstbildnis, späte 1640er Jahre. Radierung (3. Zustand), 180 x 133 mm (Platte). Mainz, Landesmuseum (GDKE), Inv. GS 11813

genommen, wo sie kurze Zeit später von Giovanni Giacomo de' Rossi im Druck herausgegeben wurden (z. B. *Temporalis Aeternitas*, *Diogenes*, *Genius*). Heute befinden sich diese Druckplatten im Istituto Centrale per la Grafica in Rom (New York 2011, Kat.nr. 20). Sie wurden teilweise mit neuen Inschriften versehen, die den Inhalt erläutern sollten. Gerade zu diesem Verhältnis zwischen Künstler und Verleger ließe sich im Falle des Genueser ‚Griechen‘ noch Einiges sagen.



In Zürich waren ein erster und ein (äußerst seltener) zweiter Abzug einer Monotypie mit der *Geburt Christi* aus der Bibliothèque nationale de France und der Royal Collection einander gegenübergestellt (Abb. 3–4). Bei einem solchen zweiten Abzug handelt es sich um ein technisches Paradoxon. Für einen Künstler wie Castiglione, der sich über soziale und politische Gepflogenheiten hinwegsetzte, war letztlich nichts unmöglich. Und so versuchte er, sich auch über diese Grenze der gerade gefundenen Technik hinwegzusetzen, indem er die Viskosität der Druckfarbe ausnutzte, diese vielleicht zunächst leicht antrocknen ließ, bevor er einen ersten Abzug vornahm, sodass für einen zweiten gerade noch genug Farbe auf der Platte

verblieb, um einen geisterhaft durchscheinenden Abdruck zu hinterlassen. Dies spricht einmal mehr für den bereits von Kurt Zeitler erkannten neuen „Vorrang des *Wie* vor dem *Was*“ (Zeitler 2004, 10). Dem Künstler ging es vor allem in seinen Monotypien kaum noch um das Motiv, vielmehr um die Erfahrung des experimentellen Druckens. Für seine Hellgrund-Monotypien, die seinen Pinselzeichnungen auf frappierende Weise ähneln, verwendete Castiglione nicht einmal in jedem Fall Druckfarbe, sondern die auch für die Pinselskizzen verwendete Mischung aus Pigmenten und Leinöl, deren Viskosität ebenfalls für einen zweiten Abzug ausreichte, wie der *David mit dem Kopf Goliaths* in Brescia und sein zweiter Abzug in der National Gallery of Art in Washington zeigen



Abb. 7 Unbekannt, Kopie nach Giovanni Benedetto Castiglione (Original: Stockholm, Nationalmuseum), Madonna mit Kind und Engeln. Pinsel und Ölfarben über schwarzer Kreide, 360 x 239 mm. Darmstadt, Landesmuseum, Inv. AE 1856

nächst nichts anderes als spontane und ephemere Gemälde auf Kupfer.

MALER-PHILOSOPH UND MALER-RADIERER

Das 17. Jahrhundert war nicht nur das Jahrhundert der sogenannten *peintre graveurs*, der Maler-Radierer, sondern auch der Maler-philosophen, und Giovanni Benedetto Castiglione war ein Vertreter beider Gruppen. Anita Sganzerla behandelt in ihrem Essay die ungewöhnlichen Bildthemen Castigliones unter dem Gesichtspunkt der philosophischen Ideen seiner Zeit. Sganzerla hat sich seit Jahren intensiv mit den innovativen Bildthemen Castigliones beschäftigt (Diss.,

(New York/Boston 1980/81, 79; Blunt 1954, 8). Während Beyer die Monotypien mit naheliegenden Techniken wie den Pinselzeichnungen und Radierungen vergleicht, könnte auch eine Untersuchung von Castigliones – wenngleich seltenen – Gemälden auf Kupfer neue Einsichten in die Genese der Monotypien liefern, sind diese doch zu-

Courtauld Institute, London, 2014; Sganzerla 2017). In ihrem Katalogessay kann sie zeigen, dass Castigliones heute so ungewöhnlich wirkende Bildfindungen, etwa Radierungen wie *Diogenes sucht einen tugendhaften Menschen* (1645/47), in seiner Zeit Konjunktur hatten: Der Künstler war bekannt mit Persönlichkeiten wie Cassiano del

Pozzo und Nicolas Poussin (1594–1665), die sich für die antiken Überreste Roms begeisterten und deren Werke die Auseinandersetzung mit Themen wie dem Untergang antiker Zivilisationen widerspiegeln. In diese Zeit fällt auch die Wiederentdeckung zahlreicher Katakomben in Rom. Philosophische und antiquarische Fragen fanden dort ein Forum in intellektuellen Zirkeln wie der Accademia degli Percossi oder der Accademia degli Stravaganti. Castigliones Bildmotive fügen sich nicht nur ideal in diese Diskurse ein, sie sind von ihnen befeuert. Sganzerla thematisiert den Austausch zwischen Castiglione und anderen Künstlern wie Pietro Testa (1611–1650), Salvator Rosa (1615–1673) und Nicolas Poussin (1594–1665). Hier wäre in der Ausstellung eine Kontextualisierung mit diesen Zeitgenossen und dem Netzwerk der Malerphilosophen in Rom interessant gewesen.

Malerphilosophen wurden diese Künstler genannt, weil sie sich mehr oder weniger explizit auf bestimmte antike philosophische Schulen bezogen: Poussin etwa als Stoiker, Castiglione und Rosa als Kyniker und Stoiker (Suhr 2010, 551). Wie Testa und Rosa begeisterte sich Castiglione für Themen der antiken Philosophie, die gemeinsam mit mystischen Sujets – wie der *Zauberin Circe*, zu der mehrere Zeichnungen, eine Radierung und ein Gemälde Castigliones existieren – an Bedeutung gegenüber den klassischen Mythenstoffen (etwa den *Metamorphosen* Ovids) gewannen. Mit dem Kyniker Diogenes setzte er sich in allen ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmedien auseinander. Als wahrer Multimedia-Künstler beweist Castiglione die Wandlungsfähigkeit des Bildmotivs in den unterschiedlichen Techniken. Insbesondere im Medium der sogenannten *incisione d'invenzione* waren seiner *invenzione* kaum Grenzen gesetzt (vgl. Büttner in: Kiel/Leipzig/Trier/Bad Homburg 1994/97). Diese künstlerische Freiheit, die ausgehend von Poussin einen neuen Blick auf die Antike wirft, tritt nicht mehr im Modus der Idylle oder der Elegie auf, wie es noch beim „Antike-Turn“ Anfang des 16. Jahrhunderts bei Jacopo Sannazaro der Fall war, sondern zeigt sich mystifiziert, rätselhaft und düster. So machte Castiglione

seinen eigenen *Genius* zum Bildthema in einer Radierung, die heute zu den meistbesprochenen Werken des Künstlers zählt (Abb. 5).

Während die einzelnen Bildelemente der Druckgraphik schon oft interpretiert wurden (v. a. Suhr 2010), erscheint es wichtig zu betonen, mit welcher Selbstverständlichkeit der Künstler hier seinem kreativen Alter Ego ein Gesicht verleiht. Wie Tischbeins *Goethe in der Campagna* sitzt der Jüngling zwischen den Ruinen halb liegend gebettet. Auch dieser junge Mann, sonst beinahe nackt, ist mit einer federgeschmückten Samtkappe bekrönt und trägt nicht den Lorbeerkranz, der an der oberen linken Ecke ins Bild getragen wird, auf dem Haupt. So hatte doch Castiglione sich in einer Radierung eines Mannes mit Federkappe wohl selbst dargestellt (Abb. 6), was seiner von Stranding erwähnten Neigung entspricht, sich selbst in seinen Bildern zu verewigen (20). Auf Castigliones *Genius* folgte dann nur wenig später eine Radierung Rosas mit dem gleichen Thema (v. a. Wallace 1965). Der selbsternannte *pictor succensor* (brennende Maler) Rosa malt damit kein Gegenbild zu Castigliones *Genius*, denn es geht ihm nicht um Konkurrenz oder Wettstreit, sondern darum, auch seinem eigenen *Genio* ein allegorisches Antlitz zu verleihen. Auch über Rosa schrieb Baldinucci, dieser sei ein „vero filosofo“ gewesen (Baldinucci 1974–75, 497). Castiglione hingegen war nicht nur ein Freund der Tiere, sondern auch ein Poet der Ruinen, des Verfalls und des Todes, wie Henri Focillon meinte (Focillon [1930] 1969, 87).

„VERMICULÉES COMME UN ÉPIDERME“

Anthony Blunt hat Castiglione einmal Eklektizismus im Hinblick auf seine Lehrer Paggi und Sini-baldo Scorza (1589–1631), die Vorbilder Van Dycks und Rubens' in Genua und seine Zeitgenossen Rosa, Poussin und Testa unterstellt (Blunt in: Philadelphia 1971, 17). Doch Castiglione betrieb keinen Ideendiebstahl, vielmehr zeichnet sich seine Kunst durch seine extreme Rezeptivität gegenüber Neuerungen bei Bildthemen oder graphischen Techniken aus, die er für sich interpretierte. Die wohl wichtigsten dieser Neuerungen finden sich in den Radierungen Rembrandts. Nach der

Dissertation von Ewald Jeutter (2004) und mehreren Ausstellungskatalogen (u. a. Rom 2002/03, Epinal 2003/04, Dresden 2019) behandelt nun auch der Katalogessay von Nadine Orenstein im Zürcher Katalog die prägende Rolle Rembrandts für Castiglione. Orenstein kann zeigen, dass Castiglione vor allem in seinen späten Arbeiten ein ganzes Arsenal von Figuren Rembrandts zitiert oder transformiert. Bildthemen – besonders die große und die kleine Serie der Orientalen – scheinen stark an Rembrandt orientiert, gelegentlich auch an Werken aus dessen Umkreis. Dabei standen ihm offensichtlich Radierungen Rembrandts aus mehreren Jahrzehnten bis in die 1650er Jahre hinein zur Verfügung. Vermutlich kam Castiglione erstmals 1635/40 mit Rembrandts Radierungen in Kontakt. Als mögliche Quelle in Genua benennt Orenstein den Kunsthändler Cornelis de Wael, der bereits ab 1619 in Italien künstlerisch und als Händler und Importeur von flämischer und holländischer Kunst tätig war und in dessen eigenem Nachlassinventar sich eine beachtliche Menge an Rembrandt-Graphiken findet (49).

Nach dieser Erfahrung verändert sich Castigliones Radiertechnik grundlegend (47): Er verwendet zunehmend mehr sich kreuzende schraffierte Flächen und erzielt dunklere Linien durch mehrfaches Ätzen. Das Spiel von Licht und Schatten ist neben der dynamischen Linienführung das von Rembrandts schwarzer Kunst gewesen, was sich am eindrucklichsten auf Castiglione ausgewirkt hat. Häufig erhellen künstliche Lichtquellen wie Fackeln oder Lampen den Bildraum spotlightartig. Interessant wäre es, näher zu beleuchten, inwiefern Castiglione auch unterschiedliche Zustände derselben Radierungen von Rembrandt kannte, die gerade in späteren Jahren eine völlig unterschiedliche Ästhetik annehmen konnten – von einem durch fadenscheinige Liniennetze definierten, hellen zu einem stark mit Druckfarbe gesättigten, düsteren Eindruck. Aber auch in diesen Schraffursystemen bleibt Castiglione eigenständig, übernimmt nicht einfach die saftigen Rembrandtschen Gewebestrukturen, sondern kreiert eine eigene Technik, in der zick-zack-förmige Linien die hervorstechendsten Merkmale bilden.

Wie kleine Blitzbündel sind sie zackig in den weichen Ätzgrund getrieben. Dadurch widerspricht Castiglione technisch dem zeitgleich formulierten Grundsatz Abraham Bosses, dass die radierte Linie in ihrer Form unbedingt die mit dem Grabstichel gestochene nachahmen sollte: „la principale intention que peuvent avoir ceux qui gravent ou qui veulent graver à l’eau-forte, est de faire que leur ouvrage paroisse comme s’il étoit gravé au burin“ (Bosse 1645, Einleitung) und macht sich frei von jedweder Prämisse. Diese Zick-Zack-Linienführung, die Focillon umschreibt als „vermiculée[s] comme un épiderme“ (Focillon [1930] 1969, 87), findet sich erstaunlicherweise in Castigliones Federzeichnungen nicht wieder. Anders als bei Zeitgenossen, etwa Stefano della Bella (1610–1664), entspricht Castigliones Zeichenduktus mit der Feder nicht seinem Radierduktus. Stattdessen sind seine Federzeichnungen für die Schattenzonen definiert durch gleichmäßige – nicht willkürlich zuckende – Schraffurbahnen, gelegentlich überdeckt durch eine zusätzliche Pinsellavierung, und erinnern eher an diejenigen Van Dycks oder Scorzas.

Da zu den Zeichnungen bereits eine breite Literaturbasis besteht, werden sie im Katalog nicht ausführlicher behandelt; in der Ausstellung hingegen waren sie äußerst prominent vertreten. Der Katalog versucht stattdessen, Forschungslücken zu schließen. Welche Themen bleiben darüber hinaus für die Castiglione-Forschung noch offen? Eine große Unbekannte ist weiterhin die Werkstatt Castigliones, den wir aufgrund seiner ihm voraus-eilenden Fama stets als spleenigen Einzelkämpfer verstehen. Die von Standring und Clayton besprochenen Dokumente werfen jedoch ein ganz anderes Licht auf die Organisation der Werkstatt Castigliones und dessen Verhältnis zu seinem ebenfalls künstlerisch tätigen Bruder Salvatore (1620–1676), dem ebenso ein gewisser Ruf voraus-eilte (London/Denver/Fort Worth 2013, 128–143). Er wurde etwa wegen einer Gewalttat gegen einen genuesischen Bürger 1653 zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Auch Giovanni Benedettos Sohn Francesco (1641–1716) war Künstler am Hof der Gonzaga in Mantua in der Nachfolge seines Va-

ters. Ihm werden zwei Radierungen der Castiglione-Nachfolge zugeschrieben, die mit „CASTIGLIONEVS“ in der Platte signiert sind (Philadelphia 1971, 148f.). Weitere Namen von Schülern – Giovanni Battista Malater, Francesco Avanzino, Giovanni Battista Carrega, Domenico Segistia, Cesare Zerbi und Vincenzo Celascus – sind bekannt aus dem Rechtsstreit mit Carlo Ratto (London/Denver/Fort Worth 2013, 138–143). Dies lässt vermuten, dass der Meister weitaus arbeitsteiliger organisiert war, als bisher wahrgenommen wurde. Möglicherweise könnte sich so die große Anzahl an Zeichnungen – und insbesondere der Öl-Pinselzeichnungen – des Castiglione-Umkreises erklären, die dessen Stil zu imitieren suchen, jedoch aufgrund ihrer Qualität vom Korpus der eigenhändigen Werke ausgeschlossen werden müssen (Abb. 7). Ließ Castiglione seine Schüler zu Trainingszwecken Zeichnungen kopieren oder wollten diese und weitere Imitatoren seinen Stil nur nachahmen? Aufgrund der vielen heute noch vorhandenen Pinselzeichnungen im Stil Castigliones, die sich in fast jeder großen Zeichnungssammlung finden lassen, stellt sich zudem die Frage nach dem Markt und der Käuferschaft dieser Zeichnungen.

Letztlich fand Castiglione seine idealen Nachfolger nicht in seinem Bruder, Sohn oder einem seiner Schüler, sondern in den ein Jahrhundert nach ihm tätigen Künstlern wie Giovanni Battista (1696–1770) und Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804) oder Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Seine zitternden Linienraster scheinen in Tiepolos *Scherzi di fantasia* wieder auf, denn auch „in ihnen ist die Form alles und die Kunst bei sich“ (Zeitler 2004, 14). Schon Antonio Maria Zanetti schrieb 1757 an seinen Freund, den Zeichnungskenner und Kupferstecher Pierre-Jean Mariette, dass einige von Giovanni Domenico Tiepolos Radierungen Rembrandt und Castiglione aus dem Grab auferstehen lassen könnten („se potesse uscire dal Sepolcro di Rembrandt et Gio: Benedetto Castiglione, baccirebbero chi le ha fatte“, zit. nach Jeutter 2004, 170). Der Grabeshauch haftet Castiglione heute nicht mehr an, sind seine graphi-

schen Werke durch ihre Expressivität und Spontaneität doch so aktuell wie nie und bei Kuratorinnen und Kuratoren ebenso beliebt wie beim Publikum. Selten wurde ein Imagewechsel konsequenter umgesetzt als im Fall Castigliones durch die Ausstellungen der letzten Jahrzehnte. Anders als in der anfangs zitierten Beschreibung Pios ist Castiglione heute nicht aufgrund seines dubiosen Charakters schlecht angesehen („malveduto“), vielmehr höchst erwünscht („desiderato“) aufgrund der Qualität seiner Gemälde und Graphiken.

BIBLIOGRAPHIE

Baldinucci 1974–75: Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ...*, ed. Ferdinando Ranalli, repr. Paola Barocchi, 7 Bde., Florenz 1974–1975.

Bartsch 1821: Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Bd. 21, Wien 1821.

Beyer 2007: Jonas Beyer, *Castigliones Monotypien. Bilder aus Licht und Dunkelheit*, Magisterarbeit, Berlin, Freie Universität, 2007.

Blunt 1954: Anthony Blunt, *The Drawings of G.B. Castiglione and Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1954.

Bosse 1645: Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes, & des vernix durs & mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches & d'en construire la presse, & autres choses concernans lesdits arts*, Paris 1645.

Dresden 2019: Rembrandts Strich, *Ausst.kat. (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 2019)*, hg. v. Stephanie Buck/Jürgen Müller, London 2019.

Epinal 2003/04: Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo, *Ausst.kat. (Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003/04)*, hg. v. Matthieu Gilles/Bozenna Anna Kowalczyk/Jaco Rutgers, Ludion u. a. 2003.

Focillon [1930] 1969: Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe*, Paris [1930] 1969.

Genua 1990: *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione*, *Ausst.kat. (Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, 1990)*, hg. v. Gianvittorio Dillon, Genua 1990.

Jeutter 2004: Ewald Jeutter, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609–1664 Mantua)*. Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert, Weimar 2004.

Kiel/Leipzig/Trier/Bad Homburg 1994/97: Phantastien des Barock. Italienische Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kunsthalle Kiel (Kiel, Kunsthalle, 1994; Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1994/95; Trier, Simeonstift, 1996; Bad Homburg v. d. Höhe, Sinclair-Haus, 1997), hg. v. Hans-Werner Schmidt/Frank Büttner, Kiel 1994.

London/Denver/Fort Worth 2013/16: Castiglione: Lost Genius, Ausst.kat. (London, Queen's Gallery, 2013/14; Denver, Art Museum, 2015; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2016), hg. v. Timothy J. Standring/Martin Clayton, London 2013.

New York/Boston 1980/81: The Painterly Print, Ausst.kat. (New York, The Metropolitan Museum, 1980; Boston, Museum of Fine Arts, 1981), hg. v. Sue Reed Welsh u. a., New York 1980.

New York 2011: Drawing and its Double. Selections from the Istituto Nazionale per la Grafica, Ausst.kat. (New York, The Drawing Center, 2011), hg. v. Brett Littman u. a., New York 2011.

Philadelphia 1971: Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque, Philadelphia 1971.

Pio 1977: Nicola Pio, Le Vite di Pittori Scultori et Architetti (Cod. ms. Capponi 257), hg. v. Catherine Enggass/Robert Enggass, Vatikanstadt 1977.

Rom 2002/03: Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano, Ausst.kat. (Rom, Palazzo del Quiri-

nale, Scuderie Papali, 2002/03), hg. v. Erik Hinterding, Ginevra 2002.

Sganzerla 2014: Anita Viola Sganzerla, Invention and Erudition in the Art of Giovanni Benedetto Castiglione: Case Studies c. 1645–55, Diss., London, Courtauld Institute of Art, 2014.

Sganzerla 2017: Anita Viola Sganzerla, Giovanni Benedetto Castiglione's *Temporalis Aeternitas* 1645: Early Modern Prints, Time and Memory, in: Visual Past 2017, 433–467.

Suhr 2010: Norbert Suhr, Der Genius des Castiglione – Versuch einer Interpretation, in: Albert Dietl/Gerald Dobler/Stefan Paulus/Hans Schüller (Hg.), Roma Quanta Fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, Augsburg 2010, 551–562.

Wallace 1965: Richard William Wallace, The Genius of Salvator Rosa, in: The Art Bulletin 47, 1965, 471–480.

Zeitler 2004: Kurt Zeitler, Werke von und um Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664), München 2004.

DR. MARIA ARESIN
Graphische Sammlung
Landesmuseum Mainz
maria.aresin@gdke.rlp.de

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Johann Baptist Kirner. Ausst.kat. Augustinermuseum Freiburg 2021/22. Hg. Adila Garbanzo León, Felix Reuße, Tilmann von Stockhausen. Beitr. Tilmann von Stockhausen, Felix Reuße, Adila Garbanzo León, Kathrin Fischer, Sabrina Kunz, Miyon Schultka, Selina Dieter, Juliane Hofer, Irene Brückle. Peterberg, Michael Imhof Verlag 2021. 333 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-7319-1075-6.

Alrun Kompa-Elxnat: **Der goldene Herbst der Barberini.** Zur postpontifikalischen Selbstdarstellung einer Papstfamilie in der Frühen Neuzeit. Berlin, de Gruyter Verlag 2021. 342 S., 92 teils farb. Abb. ISBN 978-3-11-070501-0.

Kunst + Architektur in der Schweiz, Nr. 4. Architektur für die Wissenschaft. Beitr. Dorothee Huber, Robin Rehm, Silke Langenberg, Franz Graf, Yvan Delemontey, Mélanie Delaune Perrin, Maria Grazia Guiffreda, Michel Grenon, Lukas Bonauer. Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2021. 80 S., Farbabb. ISBN 978-3-03797-728-6.

Cornelia Logemann: **Das große Fressen. Tapissereien und Texte**

der „Condammation de Banquet“. (Quellen zur Kunst, Bd. 36). Baden-Baden, Rombach Wissenschaft 2021. 132 S., 22 teils farb. Abb. ISBN 978-3-96821-798-7.

Manet und Astruc. Künstlerfreunde. Ausst.kat. Kunsthalle Bremen 2021/22. Hg. Dorothee Hansen. Beitr. Jean-Paul Bouillon, Christine Demele, Sharon Flescher, Alice Gudera, Dorothee Hansen, Maren Hüppe, Gudrun Maurer, Édouard Papet, Samuel Rodary. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2021. 316 S., Farbabb. ISBN 978-3-422-98760-9.

Mariechen Danz. Clouded in Veins. Ausst.kat. Kunsthalle Recklinghausen 2021. Beitr. Nico Anklam, Malte Roloff, Hans-Jürgen