

derlande lähmen: die Orientierung an der französischen Kathedralgotik, dazu eine Periodisierung, die gotische Architektur im 15. und 16. Jahrhundert als eigenständige Erscheinung nicht gelten lassen kann, verstärkt durch die Auseinandersetzungen einer nationalistischen Kunstgeschichtsschreibung einerseits in den Niederlanden, andererseits in Belgien.

Dem letzten Phänomen, dem Nationalismus in der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung, widmete sich auch de Jongh (*Real Dutch Art and Not-So-Real Dutch Art: Some Nationalistic Views of Seventeenth-Century Netherlandish Painting*). Er analysierte die gleichfalls im 19. Jahrhundert entstandene, aber bis heute in der Wertung fortlebende Klassifizierung der an italienischen, kurz gesagt an klassischen Vorbildern orientierten niederländischen Kunst des 16. wie 17. Jahrhunderts als „unholländisch“. Hier wie in der Betrachtung der ungeschriebenen niederländischen Architekturgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit wurde schlaglichtartig nicht nur die Zeitgebundenheit jeden Forschungsbemühens gezeigt, sondern auch auf weite Felder weitergehender Untersuchungen hingewiesen.

Vielfältige und zum Teil sehr dissonante Antworten auf die Frage nach der „niederländischen Tradition“ wurden auf der höchst anregenden Konferenz in Cleveland gegeben, deren Beiträge in Auswahl in *Simiolus* publiziert werden sollen (Die Vorträge der vorhergehenden Konferenz der Historians of Netherlandish Art waren gleichfalls nur in Auswahl in *Simiolus* 16, 1986, S. 91—188, erschienen). Einer der Organisatoren, Charles E. Scillia (John Carroll Univ.), erläuterte abschließend im Gespräch seine sehr persönliche Auffassung einer „niederländischen Tradition“, die in der Tat ihren unmittelbaren Niederschlag in der Konferenz gefunden zu haben schien: in dem in der Mehrzahl der Einzelbeiträge erkennbaren Interesse an der Rückkehr zu Betrachtung und Untersuchung des jeweils einzelnen Kunstgegenstandes.

Drei Ausstellungen aus den Beständen des Cleveland Museum of Art und des Allen Memorial Art Museum begleiteten die Konferenz in Cleveland und im nahegelegenen Oberlin. *Northern Landscape Traditions: Sixteenth and Seventeenth-Century Prints and Drawings* sowie *Netherlandish Drawings from the Permanent Collection* wurden in Cleveland präsentiert, *Flemish and Dutch Treasures from the Collection* im Museum in Oberlin.

Jochen Sander

Ausstellungen

IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE IL GRECHETTO
Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27. Januar bis 1. April 1990.

(mit fünf Abbildungen)

Die Stadt Genua ehrt einen ihrer bedeutendsten Künstler mit einer großen Ausstellung, deren Titel auffordert, die schöpferische Leistung dieser noch immer wenig bekannten, produktiven Künstlerpersönlichkeit gebührend zu würdigen. Zugleich spielt er auf den barock-selbstbewußten Titel der gleichnamigen Radierung Castigliones von 1648 (Kat. 64) an. Diese zeigt einen Jüngling, den Genius des Malers, umgeben von den dessen Schaffen kennzeichnenden Bildgegenständen und Symbolen.

Die mit der Ausstellung verbundenen Forschungen erbrachten einige Ergänzungen zur Vita des Malers. G. B. Castiglione wurde 1609 in Genua geboren. Während und nach seiner Lehrzeit bei dem Genueser Spätmanieristen Giov. Batt. Paggi (1554—1627) pflegte er den Quellen zufolge — aber auch stilistisch nachvollziehbar — prägende Kontakte zu verschiedenen in Genua tätigen Malern, wie insbesondere dem Tier- und Landschaftsmaler Sinibaldo Scorza, zu Gio. Andrea De Ferrari und zu Angehörigen der flämischen Künstlerkolonie, darunter Van Dyck (zwischen 1621 und 27 in Genua tätig) und Jan Roos. Zwischen 1627 und 1631 verließ er Genua, um sich in Rom dem Kreis um Nicolas Poussin, Agostino Tassi und Pietro Testa anzuschließen, wo er sich als Spezialist für die Darstellungen von Patriarchenzügen einen Namen machte. Vermutlich 1635 folgte ein Neapel-Aufenthalt. Deutliche Einflüsse Poussins im Werk Castigliones lassen vermuten, daß er zwischen 1636 und 1638/39 wieder in Rom weilte. 1639—1647 verbrachte er eine äußerst produktive Zeit in Genua, in der 1645 eines seiner Hauptwerke, die *Geburt Christi* für die Chiesa di S. Luca (Genua, Kat. 14), und eine große Anzahl druckgraphischer Werke entstand. Nachdem 1647 ein von der Familie Lomellini bei Castiglione bestelltes Altarblatt zurückgewiesen worden war, verließ er nach dem Bericht seines Biographen Nicolò Pio (1724) im Zorn, „vestito all'Armenia, fingendosi greco e sconosciuto“ (daher vielleicht der Beiname „Il Grechetto“) die Stadt und ging nach Rom, wo er bis 1651/52 blieb und seinen Barockstil weiterentwickelte. Neuen Dokumentenfunden zufolge lebte er sodann bis 1655 erneut in seiner Heimatstadt (T. Standring, Kat. S. 21). In den 1650er Jahren verpflichtete er sich als Hofmaler bei Carlo II Gonzaga-Nevers in Mantua, ohne dort beständig ansässig zu sein. Er hielt sich abwechselnd in Genua, Venedig, Parma und Mantua auf, wo er 1664 starb. Im Rahmen der Ausstellung wurde auch das bis dahin unbekannte und nun von E. Gavazza und L. Magnani im Sterberegister des Mantuaner Domes gefundene Todesdatum veröffentlicht.

Während die beiden vorangegangenen Grechetto-Ausstellungen 1971 im Philadelphia Museum of Art und 1982 im Castello Sforzesco in Mailand ausschließlich Graphik zeigten, sind in Genua erstmals 34 Gemälde aus internationalen Sammlungen und Graphik (20 Zeichnungen, 41 Radierungen und 13 Monotypien) zu sehen. Die Graphik bildete auch den Ausgangspunkt für die grundlegenden Studien von Anthony Blunt zur Chronologie und Ikonographie Castigliones seit dem Ende der 1930er Jahre (z. B.: The drawings of Castiglione. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7, 1944, S. 161—174), die durch die im Katalog der Ausstellung in Philadelphia dargelegten Ergebnisse von Ann Percy (*G. B. Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia 1971) ergänzt und teilweise korrigiert wurden. Wesentliche, einfühlsame ästhetische Beobachtungen zur Graphik Castigliones — übertragbar auch auf die Gemälde — sind der Einführung von Paolo Bellini im Katalog der Mailänder Ausstellung zu danken (*L'opera incisa di G. B. Castiglione*, Milano 1982). Erst die Beiträge von Paola Costa Calcagno und Timothy Standring (in: *La Pittura a Genova e in Liguria*, 1. Aufl. Bd. 2, Genova 1971, [Costa Calcagno] und 2. Aufl., Bd. 2, Genova 1987 [Standring]) beschäftigten sich eingehender mit den Gemälden. Daß diese den Schwerpunkt der Genueser Ausstellung bilden, ist nicht nur an der Anordnung der Werke (die Graphik befindet sich im letzten Raum), sondern auch daran ersichtlich, daß Blätter ausgewählt wurden, die sich auf Gemälde beziehen lassen.

Die Ausstellung ist von einem Katalog begleitet, der nach einleitenden, vielfach sehr knappen Aufsätzen von G. V. Dillon, E. Gavazza, F. Lamera, G. Rotondi Terminiello, T. Standring und L. Tagliaferro einen ausführlichen wissenschaftlichen Katalogteil bietet sowie Farbtafeln von fast allen Ölgemälden (Abb. 104 seitenverkehrt) und einigen graphischen Blättern (*Il Genio di Giov. Benedetto Castiglione Il Grechetto*, Genova [Sagep] 1990, 267 Ss.).

Die Ausstellung präsentiert nicht nur Forschungsergebnisse, sondern auch umfangreiches Material für weitere Studien über den Künstler — in dieser Hinsicht darf man auf die vermutlich noch 1990 fertiggestellte Grechetto-Monographie von Timothy Standring gespannt sein. Es werden unveröffentlichte (*Circe*, ligurischer Privatbesitz, Kat. 18) und bis dato verschollene Werke (*Allegorie der Gonzaga-Nevers*, Genua, Privatslg., Kat. 31) gezeigt. Eine Restaurierungskampagne, der 20 Gemälde unterzogen wurden, sowie diagnostische Verfahren (Infrarot-, Röntgenaufnahmen, chem. Farbanalysen) ergaben neue Aufschlüsse. So stellte sich heraus, daß die beiden *Patriarchenzüge* der Galleria Borghese in Rom (Inv. 550, 551, Kat. 5) zwei Teile eines signierten, wahrscheinlich im 19. Jh. zerschnittenen *Jakobszuges* waren. Wieder zusammengefügt und von Übermalungen befreit, ergaben sie ein für Castiglione unübliches Cassone-Format, das ihn zu der zweimaligen Figurenaufgipfelung in den beiden Bildhälften und zur friesförmigen Ausbreitung von Figuren und Gegenständen veranlaßte, während gewöhnlich derartige Karawanendarstellungen Castigliones (vgl. Kat. 4, 6, 10, 12) in einer die Bildfläche, seit den 40er Jahren den Bildraum durchmessenden Diagonale angeordnet sind. Das Borghese-Bild datiert F. Lamera (Kat. S. 105) in den Anfang der 1640er Jahre, doch scheint eine Entstehung gegen Ende der 30er Jahre, in der Zeit von Castigliones zweitem Romaufenthalt, wahrscheinlicher, da es ein starkes Interesse an der Kunst Poussins erkennen läßt: etwa in den Figuren des Hundeführers und der Reiter, der friesförmigen Bildanlage und der deutlich thematisierten Primärfarbentrias in der linken Hälfte. Die exquisite Zone eines „niederländischen“ Helldunkels rechts — so wohl einzigartig im Werk eines Italieners — und die Detailgenauigkeit der Wiedergabe zeugen von Castigliones Schulung an den in Genua vertretenen niederländischen Malern. Ein ähnliches Helldunkel, wenn auch weniger tief, begegnet auf seinen Gemälden bis weit in die 40er Jahre (vgl. das *Pansopfer*, Genua, Slg. Durazzo Pallavicino, Kat. 84) und betont gewöhnlich den oft in die rechte untere Bildecke gesetzten Kompositionsanfang.

Neue Erkenntnisse über Datierungen und Castigliones Schaffensvorgang konnten gewonnen werden: Es war z. B. bekannt, daß es sich bei Castigliones Zeichnungen nicht um Vorzeichnungen im engen Sinne handelt — keine trägt ein Übertragungsraster —, sondern daß sie eher der Niederlegung von Bildgedanken dienen. Standrings 1987 geäußerte Vermutung, Grechetto habe „spesso lavorato direttamente sulla tela“ (in: *La Pittura a Genova...*, S. 157), wurde durch Infrarotaufnahmen bestätigt: Bei kleineren Bildern malte er unmittelbar auf die Leinwand, und erst bei den großformatigen der 40er Jahre legte er die Kompositionslinien und Figurenumrisse auf der Untermalung fest.

Der Besucher wird werkchronologisch durch die Ausstellung geführt und mag nachvollziehen, wie schwierig es ist, den komplexen Entwicklungsgang des Künstlers nachzuzeichnen, da verhältnismäßig wenige datierte Arbeiten erhalten sind. Auch sind Datierungen oft nicht mit letzter Sicherheit zu entziffern; so hat sich Standring im Kata-

log bei dem nach einer Vorlag Poussins geschaffenen *Dankopfer Noahs* (Chiavari, Kat. 19) für das Datum 1653 entschieden, obgleich die Ziffern auch als 1639 oder 1659 gedeutet werden können, die letzteren Lesearten allerdings aus stilistischen Gründen wenig wahrscheinlich sind.

Die Arbeiten des ersten Romaufenthaltes lassen Rückschlüsse auf Castigliones Werke in Genua zu, die sich wahrscheinlich durch einen flämisch-genuesischen Realismus auszeichneten, der erst im Laufe der folgenden Schaffensperioden in eine malerischere, summarische Behandlung übergeht. Die Themen der Frühzeit begegnen zeit lebens im Schaffen des Malers. Von dem Antwerpener J. Roos übernahm er die Patriarchenzüge; Hirtenszenen, Tierdarstellungen und Landschaften vor allem von S. Scorza. Der prägende Einfluß von Roos äußert sich noch in dem flämischen Früchtestilleben auf Castigliones um 1645 datierbarer *Allegorie der Erde* (Genua, Slg. Doria, Kat. 11). F. Simonetti hält bei dieser Passage eine Zusammenarbeit mit Roos für möglich (Kat. S. 113), Standing hingegen für gewiß (in: *La Pittura a Genova...*, S. 156). Eine Mitarbeit des Flamen ist wohl auszuschließen, da Roos bereits 1638 starb, ein ähnliches Stilleben auch auf Castigliones von Percy überzeugend um 1655 datiertem *Pansopfer* der Leningrader Eremitage (Percy, *G. B. Castiglione...*, S. 41) zu sehen ist und die Früchte auf eine sich von Roos unterscheidende und Castiglione eigene Weise geheimnisvoll mit punktuellen Glanzlichtern aus dem Halbdunkel hervortreten und damit der Behandlung des metallenen Hausrats im Vordergrund vergleichbar sind.

Das früheste datierte (1633) und signierte Werk, der *Jakobszug* aus einer New Yorker Privatsammlung (Kat. 1), stammt aus der Zeit von Castigliones erstem Romaufenthalt, wobei das Thema und das Motiv der Rückenfigur der Reiterin aus Grechettos Genueser Lehrzeit herrühren. Letzteres gehört zum Vokabular der Bassano, deren Gemälde bei den genuesischen Sammlern des 17. Jhs. sehr beliebt waren. Deutlich macht sich bereits der Kontakt zu Tassi, Testa und zu Poussin (z. B. in der Figur des zeigenden Mannes) geltend; der flämisch-genuesische Realismus verbindet sich mit einer venezianisch/römischen, stimmungsvollen Landschaftsschilderung. Noch aber sind die einzelnen Zonen der aus Versatzstücken gebauten Landschaft nicht organisch in die Tiefe hinein verbunden. Die flockige Struktur der Schafswolle und die Glanzlichter auf den Blättern des Uferbewuchses sowie die Pinselschraffen auf dem Hals des Esels links sind unverwechselbare Gestaltungsmittel Castigliones, mit denen er Gegenstände aus dem Halbdunkel aufglänzen läßt. Anhand dieses Ende der 1970er Jahre entdeckten Bildes rückt H. Brigstocke (Castiglione: two recently discovered paintings and new thoughts on his development. In: *The Burlington Magazine*, Mai 1980, S. 293—298) einige Landschaftszeichnungen (vorwiegend in Windsor) in die zeitliche Nähe des New Yorker Bildes und bestätigt damit die ursprüngliche Datierung von Blunt (*The drawings...*, S. 164), während Percy (*G. B. Castiglione...*, S. 36) sich für eine Entstehung nicht vor Ende der 40er Jahre ausgesprochen hatte. Eine Federzeichnung dieser Gruppe aus der Staatsgalerie in Stuttgart ist auch auf der Genueser Ausstellung zu sehen (Kat. 34). L. Tagliaferro entscheidet sich im Katalogtext zwar nicht *expressis verbis* für eine Datierung, doch wird durch die Anordnung des Blattes deutlich, daß die Datierungen Blunts und Brigstockes — zu Recht — akzeptiert werden. Das hochformatige, vor 1634 datierbare, signierte Bild *Le lacrime di S. Pietro* (London, Memmo Fondation, Kat. 2) — ein posttridentini-

sches Sujet — zeigt, daß Castiglione bereits in seinem frühen Œuvre nicht ausschließlich als Maler von Tierstücken und Patriarchenzügen im Breitformat zu gelten hat. Der Landschaftshintergrund — ebenfalls ohne eine kontinuierliche Tiefenentwicklung — erinnert an die des *Jakobszuges* von 1633. Standring (Kat. S. 63) führt die Figur Petri auf eine Stichvorlage Riberas zurück. Die diagonal hereinschwebende lichte Engelswolke reflektiert hier erstmals greifbar Möglichkeiten des römischen Hochbarocks, wie ihn z. B. Giov. Lanfranco vertrat.

Der *Abrahamszug* (Genua, Slg. Durazzo Pallavicino, Kat. 6; *Abb.* 9), von Rotondi Terminiello überzeugend in den Beginn der 40er Jahre datiert, zeigt noch immer eine keilförmige Anhäufung von Menschen, Tieren und Gerät im Vordergrund, die eine langsame, von rechts einsetzende Lesebewegung bedingt. Der Bildraum weitet sich nun, Vorder- und Hintergrund beginnen ineinander überzugehen. Das Blau des Vordergrundes kehrt in den blässleren Blauwerten der fernerer Bildzonen wieder, womit ein räumliches Kontinuum evoziert wird. Stillebenhaft sind Hausrat, Geflügel und Textil im Vordergrund ausgebreitet und mit realistischer Detailgenauigkeit und differenzierter Wiedergabe ihrer Stofflichkeit geschildert. Dieses Gemälde zeigt Grechetos Vorliebe für gestreifte Stoffe, die er mit der venezianischen Malerei teilt und die die dynamische Qualität seines schraffend-graphischen Pinselduktus unterstützt. Eine vielfältige Abstufung von Tönen der Braunskala, Grau- und verhaltene Grünwerte bestimmten bereits das Kolorit der vorangegangenen Werke. Neu kommen nun ausgedehnte Passagen von Zinnober- und Karminrot sowie kostbares Lapislazuli hinzu. Indem bei Castiglione die sekundäre Trias weitgehend ausgeschaltet wird, leuchten diese Farben auf die für den Maler bezeichnende Weise aus der neutral- und halbneutralfarbigen Umgebung hervor. Fast drastisch tritt auf diesem *Abrahamszug* kühles Blau in Spannung zu den warmen Rottönen, und beide optisch nach vorn drängende Farben erzeugen wiederum eine räumliche Unruhe im Zusammenwirken mit den zurücktretenden Braunwerten, gesteigert noch durch die Wiederholungen der bunten Farbpartien. Bereits in der wenig später gemalten *Allegorie der Erde* (Genua, Slg. Durazzo Pallavicino Kat. 11) sind die Buntfarben zu einem kühlen und zugleich glutvollen Karminton und zu Nachtblau gedämpft; triadisch ist ihnen das Gold der Ähren zugeordnet, so daß sie, stärker in ihre Umgebung eingebettet, zu einer klareren Bildordnung beitragen. In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß eine eingehende koloristische Untersuchung der Gemälde Grechetos noch immer aussteht.

Die vierziger Jahre, so lehren die Exponate der Ausstellung, sind gekennzeichnet von einer erneuten Orientierung an in Genua vertretenen flämischen Vorbildern: an Rubens und Van Dyck, von neuen Themen, größeren Bildformaten, einer dynamischeren Bildraumschließung durch Diagonalen und einer Zunahme an Stimmungswerten. Die Putti zu Füßen der Juno auf der *Allegorie von Luft und Feuer* (Genua, Slg. Doria, Kat. 11 bis) erinnern an diejenigen der beiden Flamen, ebenso wie die Thematisierung der Primärfarbentrias, die nun häufiger auftretenden silbrigen und grauen Werte sowie die Allfarbigkeit der Inkarnate. Noch immer begegnet die stillebenhafte Ausbreitung von Gerät, doch liegt der Akzent nicht mehr vorrangig auf der Wiedergabe ihrer Materialität, sondern verstärkt auf den Stimmungswerten, die ihnen durch ihr Hervortreten und Hervorblitzen aus einem gewitrig-geheimnisvollen Raumdunkel innewohnen, eine

Atmosphäre, die verstärkt wird durch das wissend-mysteriöse Lächeln der zauberinnenhaften Juno. Die Bildstimmung auf Castigliones Werken resultiert auch aus der deutlichen Mitsprache der dunklen Untermalung. Ein Rubens-Zitat, vorgetragen mit eher Van Dyckschem Schmelz, ist die Reiterfigur des hl. Jakobus auf dem aus dem Oratorio di S. Giacomo alla Marina (Genua, Kat. 15) stammenden Gemälde, das auf Rubens' Doria-Reiterbildnis im Pal. Vecchio in Florenz (1602) zurückgeht. Gavazza macht darüber hinaus auf neapolitanische und poussineske Ingredienzen aufmerksam und weist das Werk als „il primo quadro di storia“ in Genua aus (Kat. S. 36).

In den 40er Jahren erschließt sich bei Castiglione der Bildraum durch einen entschiedenen diagonalen Bildeinwärtszug, der oftmals die Komposition zweiteilt, wobei die Figurenbewegungen die Schräge mitvollziehen: etwa der Pan in dem *Pansopfer* der Slg. Durazzo Pallavicino (Genua, Kat. 10) — eine Figur, die ebenso wie die Tambourinspielerin fortan zum ständigen Figurenrepertoire Castigliones gehört — oder die fulminante Figur Jupiters auf dem brillanten Tierstück derselben Sammlung (Kat. 8).

Ein sanftes, correggekes Sentiment zeichnet die beiden großen Altarblätter der *Vision des hl. Bernhard v. Clairvaux* (Chiesa di S. M. della Cella, Genova-Sampierdarena, Kat. 13) und die berühmte *Natività* von 1645 aus der Chiesa di S. Luca (Genova, Kat. 14) aus. Dort offenbart das gelbe, skulptural gestaltete Gewand des weihrauchfaßschwenkenden Engels — über dessen ikonographische Außergewöhnlichkeit Magnani in seinem ausführlichen Katalogtext Aufschluß gibt, — deutlich eine Schulung am Faltenstil G. L. Berninis. Das Gemälde verbindet eklektisch Ingredienzen der Kunst Van Dycks, Poussins, Correggios und des genuesisch-flämischen Realismus zu einem barocken Werk von großer eigenschöpferischer Ausdruckskraft, welches zum Modell für weitere Darstellungen der Geburt Christi in Castigliones Graphik und für die Genueser Barockmaler wurde (siehe L. Magnani, Kat. S. 121). Von der engen Verbindung zwischen Bernini und Grechetto zeugt auch das einzige erhaltene gemalte Portrait Castigliones: *das Bildnis des G. L. Bernini* (Genua, Pal. Bianco, Kat. 7), das frühestens um 1640 entstanden sein dürfte und an Berninis Selbstbildnis (um 1635) in der Gall. Borghese in Rom erinnert, aber in den pointierten Lichtzonen auf dem Gesicht des Dargestellten auch an die an Rembrandts Radierungen geschulte Graphik Grechetts der späten 40er Jahre.

Um 1650/55 entstehen warmtonige Bilder, vielfach mit beruhigten, weiträumigen, diagonal entwickelten Landschaften, wie es auf dem majestätischen *Abrahamszug* von 1654 (Genua, Pal. Rosso, Kat. 20) zu sehen ist, sowie die ersten hochbarocken Gemälde Castigliones. Ein bemerkenswertes Werk dieser Jahre ist das Gemälde *Diogenes auf der Suche nach einem aufrichtigen Menschen* aus dem Prado in Madrid (Kat. 16; *Abb. 10a*). Derartige klassische pessimistisch-philosophische Themen hatte Castiglione bereits Mitte der 40er Jahre in seiner Graphik entwickelt, so in seiner bekannten *Temporalis Aeternitas*-Radierung von 1645 (Kat. 61), die auf Poussins *Et in Arcadia ego* zurückgeht. Bei Castiglione sind antike Requisiten, hier die Marsyas-Herme, weniger eine gelehrte archäologische Allusion — wie bei den Künstlern des römischen Cassiano-del-Pozzo-Kreises —, sondern Stimmungsträger, zumal sie hier mit Gegenständen einer niedrigeren Stillage zusammengebracht sind: Hausrat, Tieren und Muscheln. In einer sommerlich heißen Nachmittagslandschaft lagert im Vordergrund rechts

ein Satyr, als Symbol niedriger Gelüste ist ihm ein Bock zugeordnet. Im Zentrum des Bildes sitzt eine entblößte Bettlergestalt, welche Diogenes mit seiner Laterne aufspürt und damit Erbärmlichkeit und Niedrigkeit auch in Arkadien vorfindet. Der durchsonnte Hintergrund ist — zur Unterstreichung der Aussage — von einer dunklen Vordergrundzone abgesetzt, in der sich ein von einem ein geradezu bedrückendem Helldunkel eingehüllter Figurenhalbkreis nach vorn öffnet. Meisterlich ist die Komposition: Blunt hatte für die 40er Jahre bei Castiglione eine Winkligkeit der Posen konstatiert (A Poussin-Castiglione Problem. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, S. 168). Dieses Prinzip tritt hier nun gesteigert auf. Radial gehen von der Mitte Schrägen aus, am deutlichsten thematisiert in den abgestorbenen, teilweise geschälten Baumstämmen, die sich jeweils seitlich von der ebenfalls schräg stehenden Marsyas-Herme wegspitzen — dreifach das Motiv „Schindung“ anklingen lassend. Stabilisierend wirken das beschriebene Halbbrund und eine ondulierende, bandartige Kompositionslinie, die im Vordergrund das Bild durchzieht, gebildet aus dem Rücken des Truthahns, dem grünlichen Tuch, den gebogenen Hälsen der toten Vögel, dem linken Bein und dem blauen Tuch des Satyrs.

Beispiele für den dramatischen, sehr persönlichen Hochbarockstil Castigliones sind u. a. das *Dankopfer Noahs* (Chiavari, 1653, Kat. 19) und das für diese Ausstellung gereinigte Altarblatt mit dem *Wunder von Soriano* (Genua, Chiesa di S. M. di Castello, Kat. 24; *Abb. 11*). In Grechetts Spätwerk machen sich nun auch verstärkt Einflüsse Parmigianinos geltend. Einer im Katalog veröffentlichten Archivalie zufolge wurde das Gemälde Ende 1654 in Auftrag gegeben. Es zeigt Maria, flankiert von den Hll. Magdalena und Katharina, die einem Dominikaner eine Rolle mit dem Bildnis des hl. Dominikus übereicht, und rechts unten den hl. Augustinus. Die Darstellung ist von einem feinnervigen, neuartigen formalen und koloristischen Vibrato beseelt. Skulptural durchschluchtet weht der Mantel Marias, Brokate, das Tuch der hl. Katharina und die Albe des Bischofs sind durch Schraffen strukturiert, wie sie auch als Ausdrucksmittel bei der Marmorbehandlung Berninis eingesetzt sind. Die Schwingungen, die die seelische Befindlichkeit der Dargestellten veranschaulichen, setzen sich bis in die rothandschuhten Fingerspitzen des hl. Augustinus fort. Eine schwingende Linie strömt vom wehenden Mantel Marias, über den Brokat am Ärmel der hl. Katharina herab bis in den Tunika-saum des Dominikaners. Die Allfarbigkeit der Inkarnate ist gesteigert, die Farben der primären Trias verweben sich pulsierend in der Gewandung der Katharina. Wie wohl kein anderes Werk Castigliones dokumentiert dieses die Affinitäten zwischen dem Bildhauer Pierre Puget, der wahrscheinlich 1661 nach Genua kam, und dem Maler. Der Faltenstil der Mariengewandung und selbst die negative Form eines sphärischen Dreiecks unter den hll. Frauen ist ein bei dem Franzosen verwandt anzutreffendes Gestaltungsmit-tel. Der Ausdruck der Figuren ist von einer verzückten Innigkeit, die auf Castigliones mystische Darstellungen des hl. *Franziskus von Assisi* vom Ende der 50er Jahre vorausweist (Kat. 29, 29 bis).

Eine verwandte vibrierende Bewegtheit eignet dem zeitlich benachbarten Gemälde der *Circe* (New York, Privatslg, Kat. 28), das rechts in rasender Gebärde den in einen Eber verwandelten Odysseus-Gefährten zeigt und links die ungerührt thronende, von magischer Aura umgebene Zauberin (inspiert an der *Circe* von Dosso Dossi der Gall. Borg-

hese in Rom) — einer jener für Castiglione bezeichnenden, spannungsreichen Stimmungskontraste. Silhouettiert stellt Castiglione nun oftmals die Köpfe von Figuren vor einen hellen, intensivblauen Himmel — ein Ausdrucksmittel, das besonders sein Sohn Giov. Francesco in seinen Bildern aufgreift.

Im letzten Lebensjahrzehnt bestimmen Castigliones Schaffen mystische, erregte religiöse und beruhigtere, intensivfarbige klassische und allegorische Bilder, auf denen die menschliche Figur dominiert. Die Farbmaterie verdichtet sich, der Pinselstrich wird lockerer. Bei religiösen Darstellungen führt dies gelegentlich bis zur Auflösung der Gegenstände — ein Gestaltungsmittel, das möglicherweise Alessandro Magnasco (1667—1749) stark angesprochen hat. Bei diesen Werken, etwa der *Kreuzigung* des Pal. Bianco (Genua, Kat. 32), ist die Farbe den Hell-Dunkel-Wirkungen untergeordnet. Die exquisiten roten und blauen Partien, die auf klassischen Sujets eine tragende ästhetische Bedeutung haben — etwa im Rot und Blau der Hirten auf dem *Temporalis-Aeternitas*-Oktogon aus Malibu (Paul Getty Museum, Kat. 26) —, sind eliminiert. Der hermetischen *Allegorie der Gonzaga-Nevers* (Genua, Privatslg. Kat 31; *Abb. 10b*) galt, obgleich sie jahrelang verschollen war, stets ein besonderes Interesse der Forschung, zumal sie von mehreren Zeichnungen begleitet ist (Kat. 44—46). Sie wird hier erneut präsentiert und von Gavazza um 1660 (Kat., S. 150) datiert. Sie zeigt einen Mann in der Haltung des Genius der Radierung *Il genio di Gio. Benedetto Castiglione* (Kat. 64), der auf die Herzogin Isabella Clara deutet. Diese trägt den schlafenden Infanten, der die Haltung des Bambino auf Parmigianinos *Madonna del collo lungo* (Florenz, Uffizien) einnimmt (Percy, *G. B. Castiglione*, S. 41...), und blickt stolz und verträumt lächelnd auf den Genius. Hinter beiden steht im Halbschatten ein Greis: Tempus. In der Gewandung von Mutter und Kind und in den Inkarnaten verbinden sich im dichten Farbauftrag des Spätwerks die Farben der primären Trias und beziehen sich auf das kraftvolle Rot in der Draperie des Genius. Während die Frau von Blumen und Früchten umgeben ist, versammeln sich um den Genius in nunmehr weniger stillebenhafter als symbolischer Funktion die Attribute von Wissenschaften, Künsten und Kriegshandwerk. Gavazza gelangt zu einer überzeugenden Deutungsmöglichkeit dieser komplexen Allegorie: Herzogin und Kind stehen für den Fortbestand des Hauses Gonzaga in der Zeit, der Genius/Herzog empfiehlt ihr Gedächtnis der Zeit (Zukunft) an. Gewiß ist er auch als Verwalter der ihm attributiv zugeordneten Bereiche zu verstehen. Gavazza verweist auf die Deutungsebene des Genius als „Melancholie“ in unmittelbarem Bezug auf den Künstler selbst. Da Blumen, Früchte und die Gegenstände um den Genius Vergänglichkeitssymbole sind, eignet auch diesem Werk eine deutlich pessimistische Konnotation. Die Figuren sind wie auch die des Oktogons in Malibu (Kat. 26) und seines Pendants, einer anderen *Allegorie des Hauses Gonzaga* (Genua, Privatslg., Kat. 25), und der New Yorker *Circe* (Kat. 28) friesartig ausgebreitet und wirken dadurch monumentalisiert, wobei nun, im Spätwerk, der Blick auf den Hintergrund verstellt ist.

Als letztes Gemälde wird die erwähnte *Kreuzigung* (Kat. 32) gezeigt: ein ölskizzenhaftes „non finito“. Die Farben, die sich über der dunklen Untermalung erheben, sind mit losen, eiligen Pinselzügen aufgetragen und ausschließlich zu luminösen Wirkungen aufgebracht. Weiße Lichtbahnen züngeln über die Gewänder der Frauen und bilden das Lententuch Christi. Das metallisch-grüne Aufglänzen des Marienmantels wird zum In-

dikator des Schmerzes und dient weniger der Modellierung als der Veranschaulichung des seelischen Zustands. Rot tritt nur noch punktuell auf und erlangt mystische Bedeutung als Hinweis auf das Blut des Erlösers. Das radial ausfasernde Licht des Nimbus, vor dem sich als Ruhezone und geistiges Zentrum das Antlitz Christi abhebt, schafft einen Gegenlichteffekt und glänzt auf den Inkarnaten und den Kleidern der Frauen sowie auf dem emporwehenden Mantelzipfel des Johannes wider. Es handelt sich um die äußerste Steigerung von Gestaltungsmöglichkeiten, denen Castiglione im Werk Berninis begegnet sein mochte und die er in seinen eigenen Monotypien entwickelt hatte. Die *Kreuzigung* des Pal. Bianco nähert sich wie kein anderes Gemälde seiner Graphik, wie ein Blick auf die Monotypie des *Gekreuzigten* aus der Bibl. Nationale in Paris (Kat. 99; Abb. 12) belegt.

Der ausgestellten Graphik wird in den Katalogtexten ein geringerer Raum beigemessen als den Gemälden. Die Blätter zeigen, in welchem hohem Maße Castiglione formale und technische Mittel in den Dienst des Ausdrucks stellte, wie weit sie bei aller Virtuosität und Experimentierfreude davon entfernt sind, Selbstzweck zu sein. In seiner Graphik entwickelte und variierte er unermüdlich seine Themen, sein Figurenrepertoire und seine Helldunkel-Wirkungen. Dort, wo tradierte Techniken nicht mehr ausreichten, erfand er neue: Seit seiner Genueser Frühzeit schuf er Pinselzeichnungen in einer ungewöhnlichen Technik, zu der er möglicherweise durch die Ölskizzen Van Dycks angeregt wurde: der mit Öl getränkter Pinsel wird in das Pigment getaucht und ohne Bindemittel — darin liegt das Neuartige — auf das Blatt gebracht. Je nach der Ölmenge entstehen opake oder transparente Passagen, wodurch u. a. räumliche Wirkungen erzielt werden können. Die Ausstellung zeigt einige besonders schöne Beispiele dieser im Spätwerk an Polychromie zunehmenden Pinselzeichnungen, die vermutlich alle aus den 50er Jahren stammen: etwa die *Circe* aus den Uffizien in Florenz (Kat. 43), die sich auf das New Yorker Gemälde bezieht (Kat. 28), eine *Episode aus dem „Goldenen Esel“* (Paris, Louvre, Kat. 47) — als Anregung dürfte übrigens ein Stich des Meisters mit dem Würfel gedient haben — und das im Schaffen Grechettos oft wiederholte *Dankopfer Noahs* (London, British Museum, Kat. 52). Radierungen schuf Castiglione insbesondere zwischen 1630 und 1655. Druckgraphik diente gewöhnlich der Reproduktion von existierenden Kunstwerken, und erst Zeitgenossen Castigliones wie Pietro Testa, Ribera, Salvator Rosa und Stefano della Bella erhoben sie zum autonomen Kunstwerk und zum Forum für eigene Erfindungen. In ihnen formuliert Castiglione vor allem seine klassischen und allegorischen Themen und entwickelt seine Helldunkel-Effekte. Von Rembrandts Radierungen der ersten Hälfte der 30er Jahre, die einen prägenden Einfluß auf den Genuesen ausübten, übernahm er nicht nur das berühmte Helldunkel, sondern auch das Motiv turbantragender Orientalen — in der Ausstellung besonders eindrucksvoll an den Serien der *Großen und Kleinen Orientalenköpfe* (Kat. 68—85) dokumentiert. Auch in diesem Bereich ist Grechetto den Beobachtungen Blunts zufolge eine Innovation zu verdanken: Er scheint die *Vernis-mou*-Technik entdeckt zu haben, die einen verschleiernden Effekt hervorbringt (Vorwort zu: Percy: *G. B. Castiglione...*). Die Hell-Dunkel-Spannung wird im Monotypie-Verfahren bis zu ihren Polen getrieben, das Castiglione vermutlich zur Hervorbringung dieser Wirkung entwickelt hatte und das, wie die Pinselzeichnung, die Möglichkeit eines spontaneren Ausdrucks bietet und daher zusammen mit dieser im

letzten Lebensjahrzehnt überwiegt. Castigliones Bemühungen gipfeln in der erwähnten extatischen Monotypie des *Gekreuzigten* (Kat. 99; Abb. 5).

Castiglione war ein Außenseiter innerhalb der genuesischen Seicentomalerei, übte aber einen beträchtlichen Einfluß auf die folgenden Genueser Malergenerationen aus (siehe Gavazza, Kat., S. 35–37); seine Graphik wirkte auf Fragonard und Tiepolo. Eklektisch arbeitet er immer wieder mit den gleichen Themen und Motiven, die er größtenteils disparaten Vorlagen entnimmt und mittels derer er, wie es Charles Demsey treffend formulierte, ein „basic vocabulary“ entwickelte, „from which Castiglione's stylistic invention sprang“ (Castiglione at Philadelphia. In: *The Burlington Magazine*, Febr. 1972, S. 119, Hervorhebung von mir). Sein graphisch-schraffender Pinselduktus, sein Kolorit, seine pessimistischen, ambivalenten Allegorien, die Rolle, die der Stimmung zukommt und die vibrierende, dramatische Spiritualität seines reifen Werks machen ihn im Laufe seines Schaffens zunehmend zu einer singulären, noch immer nicht hinreichend studierten Künstlerpersönlichkeit des Seicento — das verdeutlicht die beeindruckende Ausstellung in Genua einmal mehr.

Um der Ausstellung ein feierliches Gepräge zu verleihen und den konservatorischen Auflagen zu genügen — nämlich das Tageslicht, das durch die großen Fenster der Accademia Ligustica fällt, abzuschirmen — hängte man die Gemälde vor Wände, die mit mittelbraunem, mattem Stoff bespannt wurden. Diese dekorative Ausstattung erzeugt im Zusammenklang mit den dunklen, brauntonigen Bildern einen Rückkoppelungseffekt, der das koloristische Gleichgewicht der jeweiligen Bildwelt stört. Viel eindringlicher kommen daher die „nüchtern“ in Vitrinen ausgestellten graphischen Blätter zur Geltung. Der Katalog hätte die Möglichkeit geboten, Vergleichsbeispiele und Bildvorlagen, die für Castiglione fruchtbar wurden, zu zeigen, wenn man darauf verzichtet hätte, alle ausgestellten Gemälde zweimal abzubilden, (in Farbe und Schwarzweiß). Denn nicht zuletzt mit Hilfe derartiger Vergleiche ist der Besucher in der Lage, sich ein deutlicheres Bild sowohl von der kunstgeschichtlichen Einbindung als auch von der eigenschöpferischen Leistung eines Künstlers zu erarbeiten.

Regina Erbentraut

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

„KUNSTHISTORIKERVERBAND (DDR)“ BERICHT ÜBER DIE GRÜNDUNGSVERSAMMLUNG

Am 7. April 1990 hat sich bei einer Zusammenkunft im Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität in Berlin, zu der von Ernst Badstübner, Peter Bethausen, Harald Olbrich und Thomas Topfstedt eingeladen worden war, eine Berufsvereinigung für Kunsthistoriker, unter dem Namen „Kunsthistorikerverband (DDR)“, gegründet.

Der Wunsch nach einer verbandsmäßigen Berufsvertretung, die in der Lage ist, die Interessen der Berufsgruppe in allen Bereichen ihrer Tätigkeit wahrzunehmen, bestand schon seit langem. Der „Verband bildender Künstler“ hatte mit der Bildung einer Sek-



Abb. 9 G. B. Castiglione, Abrahamszug und der Vertrag mit Abimelech. Genua, Slg. Durazzo Pallavicini (nach Katalog, Abb. 77)

Abb. 106 G. B. Castiglione, Allégorie des Hautes Coûtes (Genève/Gallia 1871/1872) (nach Katalog, Abb. 120)



Abb. 10a G. B. Castiglione, *Diogenes auf der Suche nach einem Menschen*. Madrid, Prado (nach Katalog, Abb. 102)



Abb. 10b G. B. Castiglione, *Allegorie des Hauses Gonzaga-Nevers*. Genua, Privatsammlung (nach Katalog, Abb. 120)

www.kunst-lexikon.de
PDF © G. B. Castiglione: Allegorie des Hauses Gonzaga-Nevers und Diogenes auf der Suche nach einem Menschen



Abb. 11 G. B. Castiglione, *Das Wunder von Soriano*. Genua, Chiesa di S. Maria di Castello (nach Katalog, Abb. 112)



Abb. 12 G. B. Castiglione, Kreuzigung. Monotypie. Paris, Bibl. Nationale (nach Katalog, Abb. 227)