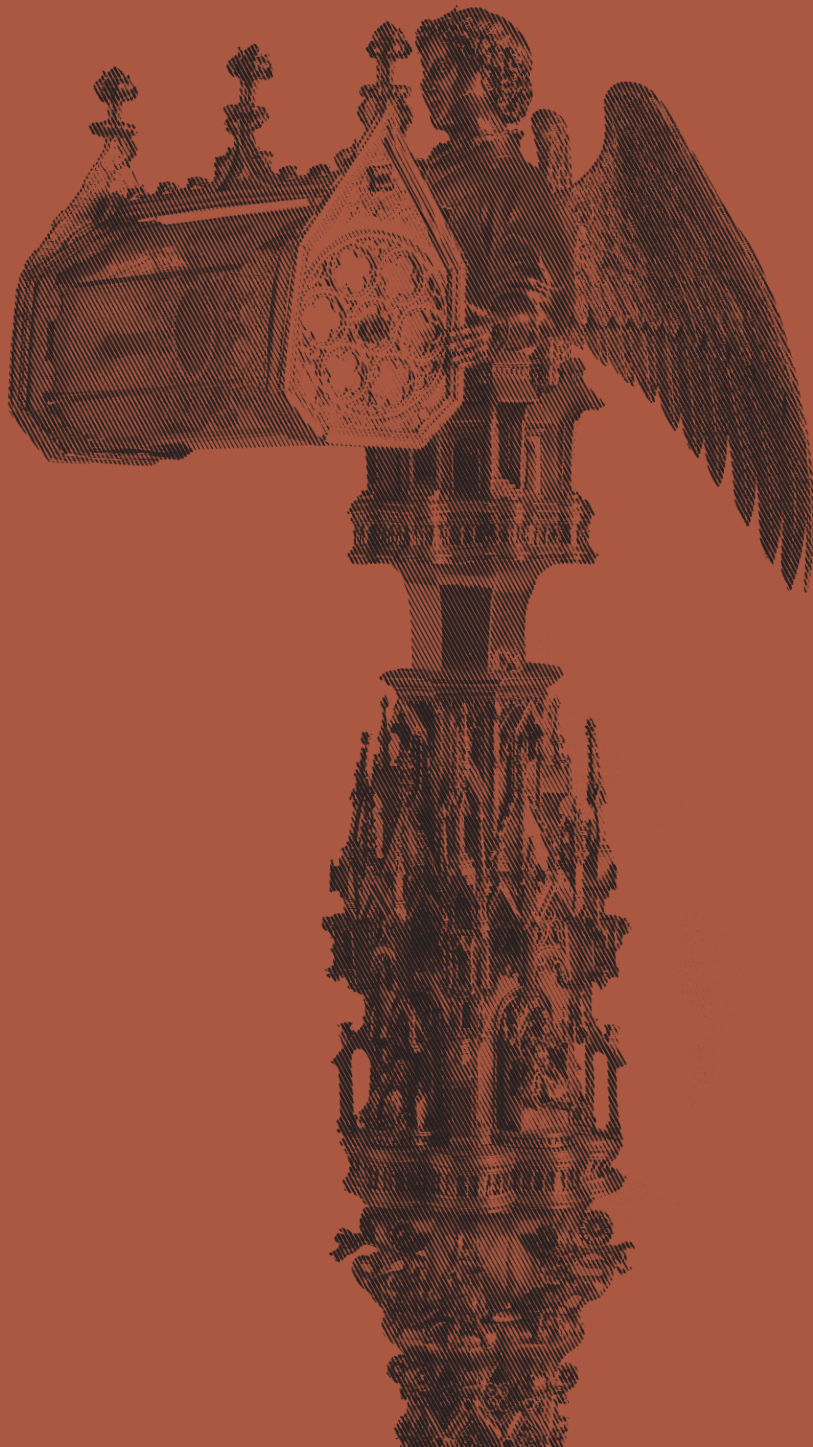


MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021  
HEFT 3



LXIII. BAND — 2021

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

## Inhalt | Contenuto

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

**Adresse des Vereins** | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8  
D-80539 München  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 295 \_ *Giampaolo Distefano*

Il reliquiario con angeli in età gotica: un modello orafico da Parigi all'Italia

\_ 325 \_ *Laura María Palacios Méndez*

¿Flora? de Tiziano. Virtudes y verdadera amistad en el retrato de una reciente esposa

\_ 359 \_ *Edoardo Rossetti*

Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)

\_ 377 \_ *Stephanie Hanke*

Die Kunst der Verkleidung: Giovanni Benedetto Castigliones *Jupiter mit den Vögeln* als Allegorie der Malerei

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 395 \_ *Giulio Dalvit*

Michelangelo's Florentine Patrons, 1501–1502

\_ 401 \_ *Maurizio Ricci*

Domenico Tibaldi critica Palladio: un parere inedito sulla facciata di San Petronio a Bologna

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

\_ 409 \_ *Wolfgang A. Bulst (Wolfgang Loseries)*



---

1 Giovanni Benedetto Castiglione,  
*Jupiter mit den Vögeln.*  
Privatsammlung

---

# DIE KUNST DER VERKLEIDUNG GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONES *JUPITER MIT DEN VÖGELN* ALS ALLEGORIE DER MALEREI

---

Stephanie Hanke

Die Republik Genua entwickelte sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts dank ihrer Allianz mit den spanischen Habsburgern zu einem der wichtigsten europäischen Handelsumschlagplätze für exotische Naturalien, darunter zahlreiche aus der Neuen Welt oder Afrika importierte Vogelarten. Nicht nur die Fürstenhöfe in Nord- und Mittelitalien, sondern auch jene nördlich der Alpen ließen sich Exotika aus Genua zukommen, wobei die farbenprächtigen Papageien Mittelamerikas sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Auch in Genua selbst schätzte eine

breite Schicht vermögender Adliger die als teures Luxusgut geltenden exotischen Vögel, die noch im Seicento, also über ein Jahrhundert nach der Entdeckung des neuen Kontinents, als Statussymbole der oberen Gesellschaftsschichten galten.<sup>1</sup> Ähnlich wie im römischen Umfeld, wo zahlreiche Volieren in den Gärten der Päpste und Kardinäle überliefert sind,<sup>2</sup> wurden Papageien zusammen mit anderen exotischen wie ausgewählten einheimischen Vogelarten als kostbare Sammlungsstücke in den Volieren der Genueser Villen und Paläste zur Schau gestellt.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Antonio Valli da Todi, *Il canto de gl'augelli: opera nova* [...], Rom 1601, fol. 23f., berichtet über die amerikanischen Papageien, dass nur wenige sie besitzen können, "perche costano gran prezzo", und über den aus Ägypten eingeführten kleineren *parrocchetto*: "non capita se non in mano di Principi". Zur Papageienhaltung in Europa siehe Hermann Diener, "Die 'Camera Papagalli' im Palast des Papstes: Papageien als Hausgenossen der Päpste, Könige und Fürsten des Mittelalters und der Renaissance", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, XLIX (1967), S. 43–97; Renate Pieper, *Die Vermittlung einer neuen Welt: Amerika im Nachrichtennetz des habsburgischen Imperiums, 1493–1598*, Mainz 2000, S. 245–271; Tristan Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer: Ri-*

*tual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Emsdetten/Berlin 2006, S. 201–209.

<sup>2</sup> Siehe etwa Luigi Zangheri, "Ragnaie, paretai e uccelliere nelle ville barocche", in: *Villa Borghese: storia e gestione*, Akten der Tagung Rom 2003, hg. von Alberta Campitelli, Mailand/Rom 2005, S. 57–66.

<sup>3</sup> Zu den Genueser Volieren siehe Michele Camurati, "Luccelliera di Palazzo del Principe Doria a Fassolo in Genova", in: *Archeologia dell'Architettura*, VIII (2003), S. 89–III; Stephanie Hanke, *Zwischen Fels und Wasser: Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster 2008, S. 87f., 225–228, 348–351.

Dort führten sie nicht allein den außergewöhnlichen Reichtum ihrer Besitzer, sondern ebenso deren weitreichende Verbindungen in fremde Kontinente und damit den Zugriff auf exklusivste Handelswaren vor Augen. Denn im Mikrokosmos der Voliere – “questa gran gabbia dell’universo, da Dio fabbricata”<sup>4</sup> – war gleichsam ein idealer Ausschnitt der realen Welt versammelt, der dem Besitzer und Vogelsammler unterstellt war und bei fremden Besuchern Bewunderung hervorrief. Der französische Reisende Florisel de Claveson etwa bestaunte 1608 im Garten des Genuesen Orazio Di Negro “ces poules d’Affrique belles par excellence”, vermutlich afrikanische Perlhühner, die ihn derart beeindruckten, dass er ihnen eigens eine der wenigen Zeichnungen seines Reisetagebuches widmete (Abb. 2).<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund kann nicht verwundern, dass exotische Vögel in hohem Maße auch Eingang in die Genueser Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts fanden. In den historischen Inventaren der örtlichen Sammlungen lassen sich unzählige Stillleben mit Vogeldarstellungen und sogenannte *ritratti di uccelli* nachweisen; ebenso wurden exotische Vögel in mythologische und christliche Bildthemen integriert sowie attributiv in der Porträtmalerei verwendet. Mehrere großformatige Genueser Adelsporträts von Peter Paul Rubens, Anton van Dyck oder Anton Maria Vassallo (Abb. 7) zeigen Papageien in nächster

Nähe zu den Porträtierten,<sup>6</sup> während andernorts Papageien im späten 16. und im 17. Jahrhundert oftmals als unpassende Attribute betrachtet wurden, die dem Dekor von “*ritratti di persone di grado e dignità*” nicht angemessen waren.<sup>7</sup> In Genua jedoch wurde mit den prominent ins Bild gesetzten Vögeln ein wichtiger Bestandteil der örtlichen Luxuskultur aus den Gärten ins Innere der Paläste getragen und dort für die Betrachtung aus nächster Nähe zugänglich gemacht. Dabei lassen die Bilder oftmals eine große Vertrautheit mit der Gestalt und den Verhaltensweisen der einzelnen Vogelarten erkennen, welche die Maler in direkter Anschauung vor den Volieren erwerben konnten. Im Falle der Künstlerbrüder Giovanni Benedetto und Salvatore Castiglione ist sogar bezeugt, dass sie selbst direkt in den Vogelhandel involviert waren, wie aus ihrer Korrespondenz anlässlich der Vermittlung eines Papageien aus Genua an den Mantuaner Hof der Gonzaga hervorgeht.<sup>8</sup>

Das zumeist als *Jupiter mit den Vögeln* betitelte Gemälde (Abb. I) des Giovanni Benedetto Castiglione, genannt il Grechetto, dem der vorliegende Beitrag gewidmet ist, bezeugt denn auch die Kenntnis zahlreicher exotischer Vogelarten und eine besondere Meisterschaft des Malers in deren naturgetreuer Wiedergabe.<sup>9</sup> Darüber hinaus unterscheidet es sich von anderen Genueser Bildern mit Vogelmotiven durch eine allegorische Vielschichtigkeit und Komplexität,

<sup>4</sup> So Francesco de’ Vieri, *Discorsi [...] delle maravigliose opere di Pratolino e d’Amore*, Florenz 1587, S. 49, über die Voliere in Pratolino.

<sup>5</sup> Florisel de Claveson, *Voyage d’Italie [1608–1609]*, hg. von Jean-Claude Dubé, Moncalieri 2001, S. 67.

<sup>6</sup> Peter Paul Rubens, *Porträt der Maria Serra Pallavicino*, 1606, Kingston Lacy (Dorset), National Trust; *Porträt der Maddalena (?) Serra*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; *Porträt der Veronica Spinola Doria*, Buscot Park, The Faringdon Collection Trust; Anton van Dyck (und Jan Roos), *Porträt der Paolina Adorno Brignole-Sale*, 1627, Genua, Galleria di Palazzo Rosso; *Knabenporträt (Il fanciullo bianco)*, 1641, Genua, Collezione Durazzo Pallavicini; Anton Maria Vassallo, *Porträt des Kardinals Lorenzo Raggio*, um 1647 (Abb. 7); *Dame mit Papagei*, um 1650, Genua, Palazzo Interiano Pallavicino.

<sup>7</sup> So äußerte sich 1582 Gabriele Paleotti, “Discorso intorno alle imagini sacre e profane divise in cinque libri”, in: *Trattati d’arte del Cinquecento fra manie-*

*rismo e controriforma*, hg. von Paola Barocchi, Bari 1960–1962, II, S. 117–509: 340. Der Hintergrund der Kritik dürften u. a. die erotischen Konnotationen von Vogeldarstellungen gewesen sein. Siehe dazu Allen J. Grieco, “From Roosters to Cocks: Italian Renaissance Fowl and Sexuality”, in: *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, hg. von Sara F. Matthews-Grieco, Farnham et al. 2010, S. 89–140, sowie Weddigen (Anm. I), S. 203.

<sup>8</sup> Siehe den Briefwechsel aus dem Jahr 1662 mit Carlo II. Gonzaga in *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione*, Genua 1971, S. 71, 82. Dazu Osvaldo Raggio, *Storia di una passione: cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell’ancien régime*, Venedig 2000, S. 26f.

<sup>9</sup> Einen größeren Überblick über das Werk Castigliones bieten *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, Kat. der Ausst., Genua 1990, und Timothy J. Standring/Martin Clayton, *Castiglione: Lost Genius*, London 2013.



2 Florisel de Claveson, Zeichnung eines afrikanischen Huhns aus dem *Voyage d'Italie*, 1608. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, ms. Clairambault 1006, fol. 12v

die es erlaubt, das Gemälde mit kunsttheoretischen Überlegungen in Zusammenhang zu bringen. Nicht zuletzt ist das Bild sammlungs- und rezeptionsgeschichtlich von besonderem Interesse, da es im 18. Jahrhundert im Stadtpalast des Genueser Adligen Giacomo Filippo Durazzo nachweisbar ist und damit im weiteren Kontext des von ihm in seiner suburbanen Villa eingerichteten Naturkundekabinetts stand. Im Folgenden sollen daher die unterschiedlichen Aspekte der Ikonographie der dargestellten *favola*, ihre möglichen kunsttheoretischen Implikationen sowie der Rezeptionskontext des Gemäldes einzeln in den Blick genommen werden.

### Aesop und die Täuschung des Betrachters

Für das noch heute in der Privatsammlung Durazzo Pallavicini befindliche und dort als *Giove con gli uccelli* betitelte Ölgemälde ist durch die Quellen keine sichere Datierung gegeben. Piero Torriti ordnete es im

Katalog der Sammlung aus stilistischen Gründen um das Jahr 1635 ein, während Giovanna Rotondi Terminiello sich für eine spätere Datierung, frühestens um 1640, aussprach und das Bild etwa zur gleichen Zeit wie die kompositorisch ähnlichen Gemälde des *Orpheus* sowie der *Arche Noah*, beide in der römischen Sammlung Pallavicini, ansetzte.<sup>10</sup> Es maß ursprünglich 96 × 120 cm, wurde aber im späten 18. Jahrhundert auf 115 × 155 cm angestückt, um als Pendant zu einem weiteren Gemälde Grechettos, *Der Vertrag Abrahams mit Abimelech*, innerhalb der Durazzo-Sammlung zu dienen.<sup>11</sup>

Das Bild zeigt eine Schar der unterschiedlichsten einheimischen wie exotischen Vogelarten, darunter mehrere Papageien, einen Strauß, einen Pelikan sowie einen Truthahn. Über ihnen schwebt auf einer Wolke der mit Blitzbündel und Adler ausgestattete Jupiter, dessen Sitzposition an Michelangelos Adam der Sixtinischen Kapelle, der ausgestreckte Arm, mit dem er

<sup>10</sup> Siehe Piero Torriti, *La galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967, S. 163f., sowie die Katalogeinträge von Giovanna Rotondi Terminiello, in: *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (Anm. 9), S. 107f., Nr. 8, und in: *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, [Bologna] 1995, S. 329, Nr. 187. Zu den beiden römischen Gemälden siehe Francesca Cappelletti, *La collezione Palla-*

*vicini e il palazzo del giardino a Montecavallo*, Rom 2014, S. 364 sowie Abb. 135f. Für eine genauere Bestimmung des Entstehungsdatums bedürfte es zusätzlicher Untersuchungen; da es jedoch für die im Folgenden vorgestellte Interpretation irrelevant ist, wird die Frage hier nicht weiterverfolgt.

<sup>11</sup> Siehe Raggio (Anm. 8), S. 23.

auf die Artenvielfalt der Erde hinzudeuten scheint, an den Gestus des Gottvater in eben diesem Fresko erinnert.<sup>12</sup> Dieses dürfte Grechetto sicherlich aus Stichen, wenn nicht gar aus eigener Anschauung von seinem Romaufenthalt zwischen 1632 und 1637 bekannt gewesen sein. Schon Anthony Blunt hat auf die Ambivalenz des Genueser Gemäldes aufmerksam gemacht, in welchem der Betrachter zunächst eine biblische Szene, nämlich die Schöpfung der Vögel, zu erkennen glaubt und erst auf den zweiten Blick die Identität Jupiters bemerkt.<sup>13</sup> Bereits 1751 saß diesem Irrtum der französische Kunstkenner Charles-Nicolas Cochin auf, der das Bild in seiner Reisebeschreibung als “Dieu créant les oiseaux” erwähnte.<sup>14</sup> Das damals in der Sammlung Giacomo Filippo Durazzos befindliche Gemälde war von dessen Großvater 1721 unter dem Titel *Bestie con figura di Giove* erstanden worden.<sup>15</sup> Der ursprüngliche Auftraggeber ist nicht bekannt, doch wurde vermutet, dass es sich ehemals im Besitz des Genueser Adligen Giovanni Battista Raggio befand, der mit Castiglione in freundschaftlicher Verbindung stand und als wohl wichtigster früher Sammler von dessen Werken gelten kann.<sup>16</sup> Raggios Inventar von 1658 verzeichnet knapp 20 Gemälde Grechetto, darunter eine *Favola di Giove che nomina gli animali*, mit der man das Bild in der Forschung lange Zeit identifiziert hat.<sup>17</sup> Erst vor we-

nigen Jahren konnten Ester Sposato-Friedrich sowie die Verfasserin unabhängig voneinander das Sujet des Gemäldes als Darstellung der Tierfabel *Vom Raben und anderen Vögeln* des Aesop entschlüsseln und es so mit einem anderen, in Raggios Inventar als *Favola del corvo con li animali* verzeichneten Bild des Künstlers in Verbindung bringen.<sup>18</sup>

Aesops antike Fabel vom Raben<sup>19</sup> ist auf dem Gemälde in einer dem Künstler offenbar bekannten Variante wiedergegeben, die von einer durch Jupiter einberufenen Wahl des Königs unter den Vögeln erzählt.<sup>20</sup> Zu dieser erschien der Rabe mit fremden, den farbenprächtigeren Vögeln heimlich entwendeten Federn, so dass Jupiter schon im Begriff war, ihn zum König zu ernennen, als die übrigen Vögel der Verkleidung gewahr wurden und dem Raben sein falsches Federkleid entrissen. Auf dem Gemälde erschließt sich die Fabel dem Betrachter über die relativ dunkle, merkwürdig unscharfe Schlüsselszene im rechten Mittelgrund, auf die hin die Bildkomposition ausgerichtet ist (Abb. 3). Über dem Kopf des Truthahns aus der unteren Vogelreihe zeigt Grechetto hier einen Raben, dessen Auge und Schnabel durch weiße Lichtreflexe hervorgehoben sind, während der Körper selbst an einigen Stellen das Braun des Erduntergrundes zeigt, wobei unklar ist, ob es sich dabei

<sup>12</sup> Auf die an Michelangelo orientierte Position Jupiters hat bereits Rotondi Terminiello 1990 (Anm. 10), S. 108, hingewiesen (“la figura di Giove [...] adagiato su una nuvola in una posa da Dio michelangiolo-sco”).

<sup>13</sup> Anthony Blunt, “Foreword”, in: Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione: Master Draughtsman of the Italian Baroque*, Kat. der Ausst., Philadelphia 1971, S. 17–20: 19.

<sup>14</sup> “Un tableau de Greghetto; le sujet est Dieu créant les oiseaux: il est fort beau” (Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d’Italie [...]*, Paris 1758, III, S. 265).

<sup>15</sup> Dino Puncuh, “Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca: note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo”, in: *Rassegna degli Archivi di Stato*, XLIV (1984), S. 164–218: 189.

<sup>16</sup> Zu Giovanni Battista Raggio (auch Raggi) siehe Federica Lamera, “Opere di Gio. Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e del XVIII secolo”, in: *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (Anm. 9), S. 29–34: 29f., 33, Anm. 13, sowie Piero Boccardo, “Tommaso (1595–1679) e

Gio. Batta Raggi (1613–1657)”, in: *Letà di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Kat. der Ausst. Genua 2004, hg. von *idem*, Mailand 2004, S. 320–324.

<sup>17</sup> Erstmals Rotondi Terminiello 1990 (Anm. 10). Das Inventar vom 4. November 1658 befindet sich im Archivio di Stato di Genova, Notario Giuseppe Cesia, filza 3, sc. 1040, und ist in Teilen publiziert in: Venanzio Belloni, *Scritti e cose di arte genovese*, Genua 1988, S. 149–151, sowie in: *Letà di Rubens* (Anm. 16), S. 325f.

<sup>18</sup> Stephanie Hanke, *Uccellacci e uccellini: Genueser Volieren des 16. und 17. Jahrhunderts*, Vortrag am 24. November 2008 im Rahmen des wissenschaftlichen Kolloquiums des Kunsthistorischen Instituts in Florenz; Ester Sposato-Friedrich, *G. B. Castiglione: nuove proposte di lettura di un’iconografia enigmatica*, München 2014, S. 58–64.

<sup>19</sup> Aesopus, *Corpus fabularum [...]*, 200. In verschiedenen Versionen der Fabel erscheint anstelle des Raben die ebenfalls zur Gattung *Corvus* gehörende Krähe.

<sup>20</sup> Überliefert beispielsweise in *Vita di Esopo frigio prudente e faceto Favolatore*



3 Giovanni Benedetto Castiglione,  
*Jupiter mit den Vögeln*  
 (Detail aus Abb. 1)

um die Folge eines restauratorischen Eingriffs handelt. In seinem Nacken sind drei kleine rote sowie eine weiße Feder erkennbar, während hinter dem Rabenkopf eine Pfauenfeder nach oben ragt und weitere Federn auf dem Erdboden hinter ihm verstreut liegen. Die übrigen Vögel blicken neugierig in Richtung des Raben oder eilen gar auf ihn zu, während unmittelbar vor ihm eine Eule und eine Elster hastig aufflattern.

Aesops Fabel *Vom Raben und anderen Vögeln* als Kritik der eitlen, unstandesgemäßen Anmaßung fand im 16. Jahrhundert Eingang in mehrere Emblembücher, die wie auch Grechettos Gemälde oftmals die Szene des

ausbrechenden Kampfes zeigen (Abb. 4).<sup>21</sup> Im Gegensatz zu den Emblem bildern stellt Grechetto jedoch in besonderer Weise das Thema der Täuschung in den Vordergrund. Nicht nur ist der Inhalt des Gemäldes für den Betrachter – unter anderem aufgrund der ambivalenten Darstellung Jupiters, der leicht mit dem christlichen Gott zu verwechseln ist – kaum auf den ersten Blick zu erkennen; zweideutig bleibt am Ende auch der Zeigegestus des Gottes, der auf die Schlüsselstelle des Gemäldes hinweist. Denn es ist unklar, ob der nach rechts zu seinem attributiven Adler blickende und damit vom Raben abgewandte

*tradotta dal Sig. Conte Giulio Landi al quale di nuovo sono aggiunte le Favole del medesimo Esopo [...], Venedig 1673, S. 297: "Del Corvo".*

<sup>21</sup> Vgl. Laurentius Haechtanus, *Mikrokosmos: Parvus Mundus*, Antwerpen 1579, n. p., Nr. 68: "In arrogantes et ambitiosos"; Joachim Camerarius,





4 Illustration zu Aesops *Fabel vom Raben und anderen Vögeln*, in: Joost van den Vondel, *Den gulden winckel der konstlievende Nederlanders*, Amsterdam 1613, S. 72

Jupiter hier im Moment des Zeigens auf den von ihm auserwählten König dargestellt und damit selbst noch der Täuschung erlegen ist oder ob er von seiner Wolke aus mit dem moralisierenden Zeigefinger den Raben als denjenigen ausweist, der mit fremden Federn geschmückt unrechtmäßig emporzukommen sucht.

Über den unmittelbaren Sinngehalt der Aesopischen *favola* hinausgehend wurde Grechetto's Gemälde von Sposato-Friedrich durchaus plausibel als Anspielung auf zeitgenössische Künstlerkonkurrenzen interpretiert, insbesondere auf die damals in der römischen Accademia di San Luca diskutierten Fragen zur Beurteilung der Kopie, der Nachahmung oder auch der partiellen Übernahme von Details aus den Werken fremder Künstler.<sup>22</sup> Doch stellt das Gemälde, berücksichtigt man das Sujet und die außergewöhnlich kunstvolle Wiedergabe der einzelnen

Vogelarten, noch weitere Deutungsmöglichkeiten zur Disposition, die das Thema der Malerei und die Rolle des Künstlers betreffen. Denn als Verkleidung kann auch die Kunst der Malerei begriffen werden, die auf eine Täuschung des Betrachters abzielt, sei es allgemein durch ihre lebensechte Nachahmung von Realität, sei es im speziellen durch eine von Grechetto oftmals praktizierte bewusste Verschleierung des Sujets, wie im Falle des vorliegenden Gemäldes. Bereits Paolo Bellini hat mit Bezug auf die Druckgraphik des Künstlers herausgearbeitet, wie der Einsatz von Schattenzonen ("zone d'ombra") sowie eine gedrängte Darstellung der Bildgegenstände ("affollamento") vom Künstler gezielt zur Verwirrung des Betrachters eingesetzt wurden und diesem nur eine schrittweise Entschlüsselung der Bildinhalte erlaubten.<sup>23</sup> Dem entsprechend fesselt in unserem Gemälde das weite Teile der Bildfläche füllende Gedränge unterschiedlicher Vogelarten die Aufmerksamkeit des Betrachters, dem dadurch die in der Schattenzone liegende Szene mit dem Raben zunächst entgeht. Die spätere Nachdunklung des Gemäldes mag hier zusätzlich zu einer Verunklärung der zentralen Bildstelle beigetragen haben, die sich auf einer von Jean-Honoré Fragonard bei seinem Besuch der Durazzo-Sammlung 1761 angefertigten Nachzeichnung (Abb. 5) deutlich besser – wenn auch mit Abwandlungen – erkennen lässt als vor dem Original.<sup>24</sup> Nichtsdestotrotz ließen sich bereits Fragonards Zeitgenossen, etwa der oben erwähnte Charles-Nicolas Cochin, von Grechetto täuschen, ähnlich wie sich auch dem anonymen Verfasser des Sammlungskataloges der Durazzo aus dem Jahr 1792 der Inhalt des Bildes nicht mehr erschloss, behalf er sich doch mit der Bezeichnung als *capriccio* und vermutete darin die Darstellung einer *favola*: "Questo quadro

*Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia collecta*, Nürnberg 1596, fol. 82v, Nr. 81: "Quod sis esse velis"; *Vita di Esopo* (Anm. 20), S. 297. Vgl. außerdem *Le favole di Esopo, stampate in latino con la versione italiana di Accio Zucco e le figure dell'edizione veronese del 1479*, hg. von Giovanni Battista Pighi, Verona 1973, S. 134.

<sup>22</sup> Sposato-Friedrich (Anm. 18), S. 60–63.

<sup>23</sup> *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Kat. der Ausst., hg. von Paolo Bellini, Mailand 1982, S. 30.

<sup>24</sup> Siehe Jean-Claude Richard de Saint-Non/Jean-Honoré Fragonard, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759–1761*, hg. von Pierre Rosenberg, Rom 1986, S. 412, Nr. 320. Dazu auch Sposato-Friedrich (Anm. 18), S. 59.

5 Jean-Honoré  
Fragonard nach  
Giovanni Benedetto  
Castiglione, *Jupiter mit  
den Vögeln*. London,  
The British Museum,  
Inv. 1936,0509.66



è un capriccio, poiché non comprenderei l'argomento impresso a significare, pure potrebbe essere la descrizione di una Favola."<sup>25</sup> Diese offenkundige interpretatorische Ratlosigkeit, die auch in den wechselnden Titeln des Gemäldes aufscheint, setzt sich bis heute bei zahlreichen Werken Grechettos fort. Nicht zufällig griff schon Carlo Giuseppe Ratti in seiner 1768 publizierten Überarbeitung der Genueser Künstlerviten Raffaele Soprani auf den Begriff des *capriccio* zurück, wenn er die Inventionen Grechettos als "finte magie" und "spiritosi argomenti di storie, di favole, e di *capricciose* ritrovate" charakterisierte.<sup>26</sup> Ebenso rühmte er aber auch die höchst naturalistischen Darstellungen von der Hand des Genueser Künstlers, die nicht als Abbilder des Realen erschienen, sondern "il vero stesso parevano" – ein Rückgriff auf den antiken Topos des Wettstreits des Künstlers mit der Natur,

der zugleich wiederum die Täuschung des Betrachters miteinschließt.

### Kolorit

Aesops Fabel vom Raben gab Grechetto Gelegenheit, in detailgetreuer Wiedergabe eine farbenprächtige Schar vielfältiger, teils exotischer Vogelarten darzustellen, und ermöglichte ihm damit, seine besonderen malerischen Fähigkeiten zur Schau zu stellen. Bereits von seinen Zeitgenossen ebenso wie in der späteren Vitenliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts – von Raffaele Soprani über André Félibien, Carlo Cesare Malvasia und Filippo Baldinucci bis hin zu Nicola Pio – wurde Grechetto immer wieder für sein außergewöhnliches Kolorit gelobt, das unter anderem bei der Wiedergabe der Tierwelt zu beobachten sei.<sup>27</sup> Baldinucci etwa äußerte sich folgendermaßen:

<sup>25</sup> Genua, Archivio Durazzo, Cataloghi, I2: *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel palazzo di S.E. il marchese Giacomo Filippo Durazzo*, fol. 15; zit. nach Raggio (Anm. 8), S. 22.

<sup>26</sup> Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2., verm. und verb. Ausg., hg. von Carlo Giuseppe Ratti, Genua 1768/69, I, S. 313f. (Hervorhebung durch die Verfasserin).

<sup>27</sup> *Idem*, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi: e de' Forastieri, che in Genova operarono* [...], Genua 1674, S. 223f.; André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: avec la vie des architectes*, Trévoux 1725 (I. Ausg. Paris 1666–1668), III, S. 519; Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: Lives of the Bolognese Painters*, XIII: *Lives of Domenichino and Francesco Cessi*, hg. von Lorenzo Pericolo, London 2013, S. 108; Filippo Baldinucci,

6 Jan Roos,  
*Circe*. Genua,  
Privatsammlung



“Quello poi, in che fu questo artefice molto singolare, e da trovarseglì pochi pari, fu il colorire al vivo ogni qualità di animali, i quali condusse con inestimabile franchezza.”<sup>28</sup> Laut Félibien besaßen Grechetto's Farben “quelche chose de pétillant qui touche les yeux”,<sup>29</sup> während Malvasia eigens Domenichino's Bewunderung für die Farbgebung des Genueser Künstlers hervorhob, von dem er ein Gemäldefragment als Geschenk erhalten und dieses bis zu seinem Lebensende aufbewahrt hätte.<sup>30</sup>

Angesichts dieser besonderen Wertschätzung seines Kolorits dürfte das Sujet der Rabenfabel von Grechetto geradezu als Herausforderung seiner Fähigkeiten im Wettstreit mit der Natur begriffen worden sein, galten doch in der Kunstliteratur just die Vögel an erster Stelle als Beispiel für wunderbare Farbkombinationen und außergewöhnliche Variationen der Farbe in der Natur. Lodovico Dolce hatte in seinem

Traktat über die Farbe in der Malerei von 1565 festgehalten: “Della varietà [*sc.* dei colori], quanta diletatione ha preso la Natura ne gli augelletti: i quali si veggono così variamente dipinti, e con tanta finezza di colori, che gli occhi nostri non si possono satiare di risguardarli.”<sup>31</sup> Ähnlich wies Karel van Mander 1604 in seinem *Schilder-Boeck* im Abschnitt über das “Sortieren und Komponieren der Farben” auf die Vögel als Exemplum der gelungenen Farbgebung hin, als ein Beispiel, woran die Natur – “Ernährerin und Mutter der Malerei” – uns lehrt, “mit Auswahl zu verteilen” und “wie sich alle Farben miteinander vereinen”.<sup>32</sup>

Das Bildthema der farbenprächtigen Vogelarten musste damit für Grechetto wie gerufen kommen, das vortreffliche Kolorit seiner Malkunst zu demonstrieren, wobei die Jupiterfigur in ihrer Körperlichkeit in betontem Gegensatz zum Federkleid der Vögel erscheint und als offensichtliches Michelangelo-Zitat

*Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [...], hg. von Ferdinando Ranalli, Florenz 1974/75 (Nachdruck der Ausg. Florenz 1847), V, S. 406; Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [Cod. ms. Capponi 257], hg. von Catherine Enggass/Robert Enggass, Rom 1977, S. 177; Soprani (Anm. 26), I, S. 308.

<sup>28</sup> Baldinucci (Anm. 27), V, S. 406.

<sup>29</sup> Félibien (Anm. 27), III, S. 519.

<sup>30</sup> Malvasia (Anm. 27), S. 108.

<sup>31</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà de i colori*, Venedig 1565, fol. 6r–v.

<sup>32</sup> Karel van Mander, *Das Lebrgedicht*, übers. von Rudolf Hoecker, Den Haag 1916, S. 259. Im Original *idem*, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 45v–46r (Kapitel II.8).

eventuell sogar für *disegno* stehen könnte. Zudem ermöglichte es die Vielzahl unterschiedlicher Arten Grechetto, sein Talent in der Nachahmung der Natur unter Beweis zu stellen, was durch die im Bild zahlreich vorhandenen exotischen Spezies einen zusätzlichen Reiz erhielt. In der Kunsttheorie kam hier insbesondere den Papageien, die auch van Mander in seinem Lehrgedicht eigens herausstellte, eine besondere Rolle zu, konnten diese doch dank ihrer Nachahmung der menschlichen Stimme nicht allein als Metaphern der *eloquentia* oder, in negativem Sinne, des gedankenlosen Nachplapperns stehen, sondern auch als Bild der künstlerischen *imitatio* und dementsprechend als Allegorie der Malkunst schlechthin fungieren.<sup>33</sup> Diese in der flämischen Malerei schon im 16. Jahrhundert häufig anzutreffende Bedeutung des Papageienmotivs kann auch in Genua vorausgesetzt werden. Nicht nur waren zahlreiche flämische Künstler in der ligurischen Hafenstadt präsent, darunter Rubens, Jan Roos, Anton van Dyck, Cornelis und Lucas de Wael sowie Vincent Malo;<sup>34</sup> auch Genueser Gemälde des 17. Jahrhunderts zeigen häufig Papageiendarstellungen, die – etwa in Kombination mit dem Affenmotiv – als allegorische Anspielung auf die künstlerische Nachahmung der Natur lesbar sind.<sup>35</sup> Beispielhaft genannt seien hier Jan Roos' *Circe* (Abb. 6),<sup>36</sup> van Dycks *Knabenporträt (Il fanciullo bianco)* der Sammlung Durazzo Pallavicini<sup>37</sup> sowie Anton Maria Vassallos *Porträt des Kardinals Lorenzo Raggio* (Abb. 7),<sup>38</sup> des Bruders des oben erwähnten Sammlers Giovanni Battista Raggio.



7 Anton Maria Vassallo, *Porträt des Kardinals Lorenzo Raggio*. Genua, Privatsammlung

<sup>33</sup> Siehe Weddigen (Anm. 1), S. 205–207; Hans Ost, „Peter Paul Rubens' 'Madonna mit dem Papagei'“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LIIIX (2008), S. 229–256: 249f.

<sup>34</sup> Siehe hierzu Anna Orlando, „Dal Nord a Genova: pittura fiammingo-genovese nel Seicento“, in: *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, hg. von Piero Boccardo/Clario Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006, S. 187–209; eadem, *Pittura fiammingo-genovese: nature morte, ritratti e paesaggi del Seicento e primo Settecento: ritrovamenti dal collezionismo privato*, Turin et al. 2012; eadem, „Sinibaldo Scorza e gli 'animalisti' della pittura fiammingo-genovese del Seicento“, in: *Animali parlanti: letteratura, teatro, canzoni*, Akten der Tagung Trient 2016, hg. von Caterina Mordegli, Florenz 2017, pp. 203–217.

<sup>35</sup> Diesen Aspekt konnte ich im Vortrag „Die Farben der Papageien: exotische Vögel im frühneuzeitlichen Genua“ am 11. Oktober 2017 auf der Tagung *Bilder exotischer Tiere zwischen wissenschaftlicher Erfassung und gesellschaftlicher Normierung 1500–1800* an der Universität Augsburg darlegen. Eine Publikation der Studie ist in Vorbereitung.

<sup>36</sup> Dazu Orlando 2012 (Anm. 34), S. 122; eadem, in: *Gli animali nell'arte dal Rinascimento a Ceruti*, Kat. der Ausst., hg. von Davide Dotti, Cinisello Balsamo 2019, Nr. 13, S. 82f.

<sup>37</sup> Der heute auf dem Gemälde stark nachgedunkelte Papagei stellt vermutlich eine Amazone dar, die hier sowohl als Verweis auf die Malkunst als auch auf die Genueser Handelsbeziehungen in die Neue Welt lesbar ist.

<sup>38</sup> Zu dem Gemälde vgl. Orlando 2012 (Anm. 34), S. 166f.

Dementsprechend dürfte auch Grechetto sehr bewusst exakt im Zentrum seines Gemäldes einen roten Ara mit gespreizten Flügeln platziert haben, der den Blick des Betrachters signalartig auf sich lenkt und ihn zugleich entlang der Bilddiagonale von Jupiter zur Szene mit dem Raben und damit zu der für das Verständnis des Gemäldes zentralen Stelle leitet.

Deutet man das Bild in diesem Sinne über die Fabel hinausgehend als eine allegorische Darstellung der Malkunst beziehungsweise des gelungenen Kolorits, so ließen sich im Hinblick auf die Gestalt des Raben hier weitere Überlegungen anschließen, wenn auch mit Vorsicht. Denn diese semantisch entscheidende Schlüsselfigur erweist sich bei genauem Hinsehen als erstaunlich – und möglicherweise mit Absicht – undeutlich gemalt, wohingegen die direkt hinter dem Kopf des Raben emporragende Pfauenfeder klar erkennbar ist. Es drängt sich die Vermutung auf, dass Grechetto hier auf alchemistische Motive anspielt, konkret auf den Prozess des Farbwechsels im Verlauf der Transmutation der *materia prima*: Denn in der metaphorischen Sprache der Alchemie kennzeichnet just die Verwandlung des Rabenkopfes (*caput corvi*) in den Pfauenschwanz (*cauda pavonis*) den Prozess der Farbentstehung und damit den Übergang von der saturninischen *nigredo* ins Reich der Farben, das Jupiters Herrschaft untersteht.<sup>39</sup> Diese Metaphern fanden Eingang in die Bildsprache der Illustrationen alche-

mistischer Traktate, etwa in den berühmten, in mehreren Prachtcodices überlieferten *Splendor solis*, wo der Pfauenschweif für die an die *nigredo* anschließenden Farberscheinungen steht und in der alchemistischen Phiole erscheint (Abb. 8).<sup>40</sup>

Grechetto's oftmals mysteriöse Bildinhalte sind von der Forschung wiederholt mit hermetischen oder alchemistischen Kontexten in Verbindung gebracht worden, auch wenn dieser Aspekt seines Œuvres bislang eher punktuell angeschnitten denn umfassend beleuchtet wurde.<sup>41</sup> Unter den Biographen erwähnt lediglich Nicola Pio in seinem 1724 vollendeten Vitenmanuskript astrologische Bestrebungen Grechetto's in der römischen Werkstatt Pellegrino Peris mit den Worten "gli riuscì il suo disegno non pittorico ma astrologico" – bislang der einzige, wie auch immer zu deutende Quellenhinweis auf ein derartiges Interessensfeld des Künstlers.<sup>42</sup> Dennoch lässt Grechetto's Bildrepertoire, insbesondere das häufig anzutreffende Sujet der Circe, zweifellos ein klares Interesse am Thema der Magie erkennen,<sup>43</sup> ebenso wie sich Elemente der alchemistischen Symbolik sowie alchemistische Gefäße auf zahlreichen seiner Gemälde und Druckgraphiken wiederfinden lassen. Nicht zuletzt hat in jüngster Zeit Giacomo Montanari über die Rekonstruktion verschiedener Genueser Privatbibliotheken die Präsenz alchemistischer Texte im Umkreis Grechetto's, vor allem im Besitz seines Genueser Leh-

<sup>39</sup> Der Pfauenschweif erscheint in diesem Prozess als ephemeres Farbenspiel auf dem ersten Höhepunkt der Verwandlung der durch den Raben symbolisierten Ausgangsmaterie, die sodann in die Stufen der *albedo*, der *citrinitas* und abschließend der *rubedo* überführt wird. Der Farbwechsel während des Transmutationsprozesses sowie die den einzelnen Stufen zugeordneten Tiersymbole gehörten in alchemistischen Kreisen im 17. Jahrhundert zum *common knowledge* und tauchen in zahlreichen alchemistischen Texten in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Vgl. etwa Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris 1758, S. 89f., 93–95, 350f., s. v. corbeau, couleur, oiseau. Zur Verbindung von Jupiter und dem Übergang von der *nigredo* in die Phase der *cauda pavonis* siehe Maurizio Calvesi, "A noir (Melencolia I)", in: *Storia dell'arte*, I/2 (1969), S. 37–96: 71f., 93.

<sup>40</sup> Zum *Splendor solis* siehe Jörg Völlnagel, *Splendor solis oder Sonnenglanz: Studien zu einer alchemistischen Bilderhandschrift*, München/Berlin 2004; *idem*, *Alchemie: Die königliche Kunst*, München 2012, S. 80–102.

<sup>41</sup> Calvesi (Anm. 39), S. 96; Luigi Salerno, "Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri", in: *Storia dell'arte*, 5 (1970), S. 34–65: 41; Percy (Anm. 13), S. 58, Nr. 139; Lauro Magnani, *Il tempio di Venere: giardino e villa nella cultura genovese*, Genua 1987, S. 153; Andrea Lavaggi, "Il Castiglione: tra oggettività scientifica e inclinazioni magiche ed alchemiche", in: *Anthropos & Iatria*, V (2001), 2, S. 53–59.

<sup>42</sup> Pio (Anm. 27), S. 177.

<sup>43</sup> Dazu Ann Percy, "Magic and Melancholy: Castiglione's Sorceress in Hartford", in: *Wadsworth Athenaeum: Bulletin*, VI (1970), 6, S. 2–27; *eadem* (Anm. 13), S. 98; Blunt (Anm. 13), S. 19. Speziell zu Circe: Bertina Suida Manning, "The Transformation of Circe: The Significance of the Sorceress as Subject in 17th Century Genoese Painting", in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, hg. von Mauro Natale, Mailand 1984, II, S. 689–708; Piera Ciliberto, "Tradizione ed interpretazione letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto

rers Giovanni Battista Paggi, nachweisen können.<sup>44</sup> Es ist daher anzunehmen, dass Grechetto mindestens über oberflächliche alchemistische Kenntnisse verfügte, wobei die oben geschilderte Theorie des Farbwechselprozesses während der Transmutation auch über alchemieaffine Kreise hinaus bekannt gewesen sein dürfte.

Im Hinblick auf das hier besprochene Gemälde lässt sich daher die Hypothese formulieren, dass Grechetto den Raben mit der Pfauenfeder als eine Art versteckte Metapher für die Farbentstehung beziehungsweise für das ihn selbst auszeichnende besondere Kolorit verwendete. Aesops Fabeln gehörten nicht zu den in genuesischen und römischen Malerkreisen besonders oft aufgegriffenen Bildthemen, lassen sich aber in Grechetto's Umkreis vereinzelt durchaus nachweisen, beispielsweise bei dem in Paggis Werkstatt tätigen Sinibaldo Scorza, der sogar eben diese Fabel der "lite degli uccelli col Corvo" darstellte.<sup>45</sup> Die Fabel vom Raben gehörte zwar nicht zu den in alchemistischen Traktaten aufgegriffenen antiken Mythen; dennoch wäre eine metaphorische Übertragung des Motivs von Rabe und Pfauenfeder aus der *favola* in den Bereich der Alchemie als *invenzione*, ja gewissermaßen als kapriziöser Gedankensprung Grechetto's durchaus vorstellbar und würde zu den verschlüsselten Ikonographien seiner oftmals nur einem elitären Kreis verständlichen Kunstwerke passen.

Castiglione il Grechetto", in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3.F., XXVII (2004), S. 207–214; Guy Tal, *Witches on Top: Magic, Power, and Imagination in the Art of Early Modern Italy*, Diss. Indiana University, Bloomington, 2006, S. 223–258; Dalma Frascarelli, *L'arte del dissenso: pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Turin 2016, S. 131–138.

<sup>44</sup> Giacomo Montanari, *Libri, dipinti, statue: rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genua 2015, S. 140–169.

<sup>45</sup> Soprani (Anm. 27), S. 130. Das bei Soprani erwähnte Gemälde konnte bislang nicht identifiziert werden. Hinweise auf weitere vereinzelte Bildthemen aus Aesop bei Giovanni Benedetto sowie seinem Sohn Francesco Castiglione bei Percy (Anm. 13), S. 129f. Vgl. außerdem Anthony Blunt, "Poussin and Aesop", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX (1966), S. 436f., sowie allgemein zur Aesop-Rezeption Lisanne Wepler, *Tierfabeln: Von Äsop bis La Fontaine in Gemäldeerien seit 1600*, Petersberg 2021.

Zu bedenken ist außerdem, dass Alchemisten und Künstler schon im 16. Jahrhundert häufig nebeneinandergestellt wurden, gehörten doch materiell-physische Transformationsprozesse ebenso wie die Zielvorstellung der Verlebendigung zu beider Metier. Wie die Alchemie, wenn auch mit unterschiedlichen Methoden, zielte die Malerei darauf ab, die rohen Ausgangsstoffe zu verwandeln und zu veredeln, die Natur in ihren schöpferischen Prozessen zu imitieren oder gar zu übertreffen. Da Maler und Metallgießer Pigmente und Legierungen verwendeten, die sie in alchemistischen Texten beschrieben fanden, und die Malerfarben teils sogar von Alchemisten hergestellt wurden, entstand oftmals, wie William R. Newman dargelegt hat, "eine Art Symbiose zwischen Alchemie und bildender Kunst" beziehungsweise eine wechselseitige Befruchtung der beiden Bereiche.<sup>46</sup> Auch in der Kunstliteratur wurde die Alchemie im konkreten wie übertragenen Sinne mit der Malerei in Verbindung gebracht, vor allem in Bezug auf Aspekte der Farbbehandlung. Cennino Cennini benutzte für nicht unmittelbar aus *naturalia*, sondern auf dem Wege synthetischer Chemie gewonnene Farben den *terminus technicus* "fatto d'archemia", während Gian Paolo Lomazzo die Farbschönheit der venezianischen Maler als "alchimia dei pittori veneziani" bezeichnete.<sup>47</sup> Diesbezüglich könnten weitere Untersuchungen zu den von Grechetto verwendeten Farbpigmenten,

<sup>46</sup> William R. Newman, "Gotteshandwerk: Nachahmung und Neuschöpfung der Natur", in: *Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung*, Kat. der Ausst. Düsseldorf 2014, hg. von Sven Dupré/Dedo von Kerssenbrock-Krosigk/Beat Wismer, München 2014, S. 116–122; 116; vgl. auch *idem*, *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago 2004, S. 11–33. Zu konkreten Anregungen aus dem Bereich der Alchemie im Werk von Peter Paul Rubens siehe Tine L. Meganck, "Der 'Rotfärber': Peter Paul Rubens und die Alchemie", in: *Kunst und Alchemie*, S. 146–155; 149.

<sup>47</sup> Siehe Maurice Saß, *Physiologie der Bilder: Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin/Boston 2016, S. 206–215. Vgl. außerdem Christine Göttler, "The Alchemist, the Painter and the 'Indian Bird': Joining Arts and Cultures in Seventeenth-Century Antwerp: Adriaen van Utrecht's *Allegory of Fire* in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels", in: *Synergies in Visual Culture: Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, hg. von Manuela De Giorgi/Annette Hoffmann/Nicola Suthor, Pader-



8 *Venus und cauda pavonis*,  
in: *Splendor solis*, Berlin,  
Kupferstichkabinett,  
Cod. 78 D 3, fol. 28

etwa dem auffälligen Zinnoberrot, neue Erkenntnisse hervorbringen. In jedem Falle jedoch scheint im Kontext der Fabel über die Metapher des Kolorits hinaus im weiteren Sinne eine von Grechetto mitgedachte Analogiesetzung der mimetischen Ambitionen von Alchemie und bildender Kunst beziehungsweise der alchemistischen Transformierungsprozesse und

der Verwandlungsmöglichkeiten der Malerei denkbar. Diese inhaltliche Ebene mag durchaus auch von Seiten des oben erwähnten Sammlers Giovanni Battista Raggio rezipiert worden sein, des mutmaßlichen Käufers oder Auftraggebers des Gemäldes, der sich aufgrund seiner engen persönlichen Beziehung zu Grechetto sicherlich mit dem Künstler über dessen ungewöhnliche Bildinhalte und Ikonographien austauschte.

#### *Imitatio und variatio*

Auch unabhängig von einer alchemistischen Auslegung lässt sich die Fabel vom Raben und seiner Verkleidung als eine Anspielung auf die über die reine Imitation hinausgehenden *kreativen* Möglichkeiten der Malerei zur Verwandlung beziehungsweise Abwandlung und Variation des real Vorhandenen begreifen. Grechetto könnte das Sujet daher bewußt als Metapher für die schöpferischen Fähigkeiten des Malers gewählt haben. Gerade die Darstellung exotischer Tierarten stellte für die Malerei im Spannungsfeld von präziser Naturbeobachtung, antiken oder zeitgenössischen Beschreibungen und der ihr eigenen schöpferischen Phantasie eine besondere Herausforderung dar. Exakte Naturstudien von Vögeln sind uns in Genua etwa durch die Zeichnungen von Sinibaldo Scorza überliefert, in dessen Nachlass I63I ein "Libro di uccelli" sowie eine Liste mit in Öl auf Papier gemalten Vogeldarstellungen verzeichnet sind. Diese deuten auf die Vorbereitung eines Albums zur wissenschaftlichen Erfassung hin, dienten zugleich aber als Vorzeichnungen für Scorzas Gemälde.<sup>48</sup> Vergleichbare Naturstudien wird Grechetto auch in Rom gesehen haben, wo er Anregungen durch die Künstler im Umkreis Cassiano dal Pozzos erhalten haben

born/München 2013, S. 499–512, insbes. S. 504, 511f.; *eadem*, "Vulcan's Forge: The Sphere of Art in Early Modern Antwerp", in: *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, hg. von *eadem*/Sven Dupré, London/New York 2017, S. 52–87; David Brafman, "The Putrid and the Pure: Colour-Theory of a Baroque Neapolitan Alchemist", in: *Colour Histories:*

*Science, Art and Technology in the 17th and 18th Centuries*, hg. von Magdalena Bushart/Friedrich Steinle, Berlin/Boston 2015, S. 243–260.

<sup>48</sup> Dazu Anna Orlando, "'Pittore celebre tra i Genovesi': Sinibaldo Scorza all'alba del Barocco", in: *Sinibaldo Scorza: favole e natura all'alba del Barocco*, Kat. der Ausst., hg. von *eadem*, Genua 2017, S. 15–54: 17–19.

mag, der bezeichnenderweise gerade der Farbe eine herausgehobene Bedeutung für die Beschreibung und Unterscheidung der Vogelarten beimaß.<sup>49</sup>

So führt uns auch Grechetto in seinem Gemälde mit Aesops Fabel zahlreiche exotische Vögel in weitgehend naturgetreuer farblicher Wiedergabe vor Augen, darunter einen Grünflügelara, eine Gelbkopfamazone, einen Flamingo, einen Pelikan, einen Strauß, einen Truthahn sowie verschiedenste Hühner- und Entenarten, unter anderem eine prominent auf der mittleren Bildachse platzierte südamerikanische weiße Warzenente mit rotem Kopf. Hinzu kommen einheimische Vögel wie Eichelhäher, Fasan, Eisvogel, Eule, Elster, Turteltaube, Grünspecht, Reiher und Stieglitz.<sup>50</sup> Der Blick des historischen Gemädebetrachters dürfte von einem Vogel zum nächsten gewandert sein, voller Bewunderung über die Vielfalt der in der Natur vorhandenen Vogelarten. Doch auch hier lauerte – ähnlich wie bei dem zunächst missverständlichen Sujet der Fabel – wiederum ein *inganno*. Denn während sich Grechetto bei den meisten Vögeln nahezu exakt an das reale Erscheinungsbild hielt, wich er in einigen Fällen davon ab, vielleicht um mit dieser spielerischen *variatio* die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eben jene Stellen zu lenken. So erhielt der Reiher in der Mitte der Vogelschar am unteren Bildrand die prächtigen blauen und braunen Farben eines Eisvogels, während der Ara im Zentrum des Gemäldes gänzlich in Rot und damit ohne die für ihn charakteristischen blau-grünen beziehungsweise gelbgrün-blauen Flügel- und Schwanzfedern dargestellt

wurde.<sup>51</sup> Zwar lässt sich eine exakte Kenntnis exotischer Vogelarten im 17. Jahrhundert nicht als selbstverständlich voraussetzen, und es ist anzunehmen, dass Grechetto neben seinen direkten Naturstudien vor den Volieren ebenso die nicht immer präzisen Informationen der ornithologischen Traktatliteratur<sup>52</sup> sowie druckgraphische und zeichnerische Vorlagen anderer Künstler verarbeitete.<sup>53</sup> Doch fällt ins Auge, dass ihm bei aller Freiheit seines Pinselstriches bei fast allen Vogelarten eine äußerst naturgetreue Darstellung gelang und sich just von Reiher und Ara an anderer Stelle auf dem Gemälde wie auch auf anderen Bildern des Malers farblich korrekte Wiedergaben finden lassen. Die Differenzen gegenüber dem realen Erscheinungsbild der Vögel wären damit durchaus als bewusste künstlerische Lizenzen und phantasievolle Abwandlungen der Naturvorgabe im Sinne einer ‘Verkleidung’ (beim Reiher) oder einer symbolischen Signalfarbe (beim Papageien) denkbar. So könnte analog zur Farbgebung des auf anderen Gemälden des Künstlers immer wieder auftauchenden leuchtend roten Malerhutes sowie der golddurchwirkten roten Gewänder der ‘Verzauberkünstlerin’ Circe (Abb. 9)<sup>54</sup> das Rot des Ara vielleicht gar als Sinnbild der Malerei intendiert gewesen sein.

Somit demonstrierte Grechetto in seinem Gemälde, dass die Kunst potentiell in der Lage war, die Natur in ihren wunderbarsten Erscheinungen noch zu übertreffen, wobei der negative Ausgang der Fabel für den Raben auch eine Mahnung an den Maler miteinschließen mochte, in Phantasie und Erfindung das rechte

<sup>49</sup> Vgl. Henrietta McBurney, “Cassiano dal Pozzo as Ornithologist”, in: *Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum*, Mailand 1992, II, S. 3–22; Francesco Solinas, “Percorsi puteani: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari”, in: *Cassiano dal Pozzo*, Akten der Tagung Neapel 1987, hg. von *idem*, Rom 1989, S. 95–130. Zu den – vielleicht auch nur indirekten – Verbindungen zwischen Cassiano dal Pozzo und Grechetto siehe Raggio (Anm. 8), S. 25f.

<sup>50</sup> Für die Identifikation der Vogelarten danke ich herzlich Fausto Barbagli vom Museo della Specola in Florenz.

<sup>51</sup> Den Hinweis verdanke ich wiederum Fausto Barbagli.

<sup>52</sup> Zu den bekannten Werken zählten hier: Conrad Gessner, *Icones avium*

*omnium* [...], Zürich 1555; Pierre Belon, *L’histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions, et naïfs portraits retirez du naturel*, Paris 1555; Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae hoc est De avibus historiae*, Bonn 1599–1603; Valli (Anm. I); Giovanni Pietro Olina, *Uccelliera ovvero discorso della natura e proprietà di diversi uccelli* [...], Rom 1622.

<sup>53</sup> Vgl. etwa die zahlreichen Tierstudien Sinibaldo Scorzas; dazu *Sinibaldo Scorza (1589–1631): “avezzo a maneggiare la penna disegnano”*, Kat. der Ausst., hg. von Piero Boccardo/Margherita Priarone, Genua 2017, S. 76–111.

<sup>54</sup> Vgl. Lauro Magnani, “Tra muse, iconografia della pittura e un berretto rosso”, in: *Studi di storia delle arti*, Sonderheft (2003), S. 137–148: 146.



Maß zu halten – ein Thema, das insbesondere auf den späteren Gemälden des Künstlers im Bildsujet der Circe hervortritt. Die wiederholte Auseinandersetzung Grechettos mit dem Mythos der die Kameraden des Odysseus verwandelnden Zauberin, die der Künstler mit der Figur der Melancholia verschmolz,<sup>55</sup> offenbart dabei seine intensive Beschäftigung mit der gesellschaftlichen Bedeutung der Künste. Nicht zufällig sind Circe oftmals der uns aus Grechettos Selbstporträts bekannte Malerhut und Attribute der Malkunst beigegeben,<sup>56</sup> darunter auch ein farbenprächtiger Ara, wie auf dem Gemälde im Mailänder Museo Poldi Pezzoli (Abb. 9). Nachdenklich versonnen, ja geradezu fragend blickt Circe hier in Richtung des im Profil gezeigten Papageien, während sie ihren Zauberstab auf einen Pfau zu ihren Füßen richtet, der soeben aus ihren magischen – oder gar malerischen – Zauberkünsten hervorgegangen sein könnte.<sup>57</sup> Verkleidung (in der Rabenfabel des Aesop) und Verwandlung (im Mythos der Circe) erscheinen in dieser Hinsicht als verwandte Bildthemen des Künstlers, als allegorische Anspielungen auf die Malkunst und ihr kreatives Potential sowie letztlich als Zeugnisse einer Selbstreflexion des Künstlers über seine Rolle als Maler.

### **Betrachtung: Benennen und Erkennen**

Grechettos Gemälde thematisiert in der detaillierten Wiedergabe des Kolorits der unterschiedlichen Vogelarten den hohen Anspruch des Künstlers, im Bereich der Farbgebung mit der Natur zu wetteifern. Nicht zuletzt dürften gerade die Vielfalt und Exotik der Vögel die Faszination bedingt haben, die Grechettos Gemälde noch auf die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts unabhängig von einem Verständnis der hier dargestellten *favola* ausübte. Denn das Bild bot den Genueser Adligen Gelegenheit, im Gespräch über Exotika, ähnlich wie

vor den Volieren, ihr Wissen über Namen, Herkunft und Eigenarten der unterschiedlichen Vögel auszutauschen, wie sie es in den ornithologischen Handbüchern der Zeit zusammengestellt fanden.<sup>58</sup> Auch der Blick auf Fragonards bereits erwähnte Nachzeichnung des Gemäldes (Abb. 5), die nahezu sämtliche Vögel detailliert wiedergibt, die Jupiter-Figur aber ausklammert, ist in dieser Hinsicht aufschlussreich, offenbart sie doch, dass Fragonard vor allem an den unterschiedlichen Vogelarten interessiert war, weniger aber an der – ihm vielleicht noch verständlichen – Fabel.

In ähnlicher Weise dürfte auch Giacomo Filippo Durazzo (1729–1812) neben den malerischen Qualitäten des Bildes vor allem die Vogeldarstellungen geschätzt haben. Seit den späten 1770er Jahren war er mit der Konzeption und Einrichtung eines in Genua einzigartigen naturkundlichen Museums befasst, das neben einer Bibliothek von 4000 Bänden<sup>59</sup> zahlreiche physikalische Instrumente und vor allem eine große Naturaliensammlung von Muscheln, Vögeln, Fischen und Mineralien enthielt. Über Jahre hin bemühte sich Durazzo mit Hilfe seiner weitreichenden Kontakte in ganz Europa um den Ankauf von Hunderten einheimischer und exotischer Vögel, die er teils lebendig für seine Volieren und Vogelkäfige, teils als tote Exemplare einbalsamiert oder bereits als fertig aufbereitete Tierpräparate erstand. In vielen Fällen übernahm er jedoch in Zusammenarbeit mit Spezialisten selbst die Präparierung ebenso wie die Bestimmung, Ordnung und Beschriftung der Vogelexemplare nach dem Linnéschen Klassifikationssystem.<sup>60</sup> Das Museum wurde in der Villa der Durazzo im Genueser Vorort Cornigliano untergebracht, während die von Giacomo Filippo weiter ausgebaut Gemäldesammlung der Familie im Stadtpalast der Via Balbi verblieb, in dessen „salotto grande a levante“ Grechettos Gemälde im Jahr 1787

<sup>55</sup> Siehe dazu die Literaturangaben in Anm. 43.

<sup>56</sup> Vgl. Magnani (Anm. 54) sowie Tal (Anm. 43), S. 255–257.

<sup>57</sup> Zur Parallelisierung von Pinsel und Zauberstab siehe *ibidem*, S. 255.

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 52.

<sup>59</sup> Darunter befanden sich auch die Werke von Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris 1770–1783, und Maturin-Jacques Brisson, *Ornithologia*, Paris/Leiden 1760–1763. Siehe dazu Raggio (Anm. 8), S. 90.



9 Giovanni Benedetto Castiglione,  
*Circe*. Mailand, Museo Poldi Pezzoli

verzeichnet ist.<sup>61</sup> Eine unmittelbare Gegenüberstellung des Gemäldes mit den Naturalien des Museums war daher nicht möglich und für seinen Besitzer vermutlich auch nicht erstrebenswert, ließ sich Durazzo bei der Präparierung und Anordnung der Voglexemplare des Museums doch allein von wissenschaftlichen, in keiner Weise von künstlerischen oder ästhetischen Aspekten leiten.<sup>62</sup>

Aus diesem Grund dürfte er just diesem Kunstwerk vorrangig mit dem kennerschaftlichen Blick eines Naturaliensammlers begegnet sein, der mit der Vogelwelt durch seine eigenen taxidermischen Präparationen extrem vertraut war, und es ist durchaus anzunehmen,

dass Grechettos Vögel als Konversationsthema in die Gespräche Giacomo Filippis mit Freunden, Gästen und den Mitgliedern der von ihm ins Leben gerufenen Accademia Durazzo einfließen. Dabei bot sich den naturkundlich gelehrten Betrachtern des Gemäldes im Hinblick auf die Parallelen zwischen der Jupiter-Figur und der Schöpfungsszene der Sixtinischen Kapelle noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit an, für die die unterschiedlichen Titel des Gemäldes geradezu programmatisch erscheinen: Denn die historischen oder von der Forschung auf das Gemälde übertragenen Bezeichnungen als *Dieu créant les oiseaux*<sup>63</sup> und *Giove che nomina gli animali*<sup>64</sup> verweisen auf die eng

<sup>60</sup> Siehe hierzu ausführlich die Forschungen von Raggio (Anm. 8).

<sup>61</sup> Puncuh (Anm. 15), S. 198.

<sup>62</sup> Eine Befestigung der Vogelpräparate auf an der Wand anzubringenden Aststücken, wie sie auch als dekorative Sammlungsstücke die

Adelsresidenzen seiner Zeitgenossen zierten, wurde beispielsweise streng vermieden. Siehe dazu Raggio (Anm. 8), S. 146.

<sup>63</sup> Cochin (Anm. 14); vgl. Torriti (Anm. 10): *Creazione degli animali*.

<sup>64</sup> Rotondi Terminiello 1990 (Anm. 10). Eine Zusammenstellung der

miteinander verknüpften Akte von Schöpfung und Namensgebung, von Erkennen und Benennen. Der mit der Benennung der Tiere beauftragte Adam wurde als Ebenbild Gottes Stellvertreter des unsichtbaren Schöpfers auf Erden und Herrscher über die Tierwelt. Durch die Namensgebung der Tiere war Adam gleichsam der erste Klassifizierer der Natur und damit auch Ahnherr aller Sammler und Naturkundler.<sup>65</sup> Zugleich vollzog er mit der Benennung der Tierarten selbst einen schöpferischen Akt. Für Giacomo Filippo Durazzo dürfte die Tätigkeit des Sammelns ein Schlüssel gewesen sein, die Welt zu ordnen und zu begreifen und damit Kontrolle über die Natur zu erlangen. Erst durch das Wissen, das sich im Wiedererkennen und im Benennen der natürlichen Dinge zeigt, vollzog sich für ihn die Aneignung von Welt. Hierin lag eine der Wurzeln naturkundlicher Sammlungen und Museen sowie nicht zuletzt der

Anlage von Volieren und Menagerien begründet, deren Besitzer sich zu Schöpfern eines eigenen Universums machten.<sup>66</sup> Der vogelkundige und weltläufige Betrachter von Grechettos Gemälde mochte zwar Aesops *favola* im 18. Jahrhundert nicht mehr erkennen, wusste aber die einzelnen Vögel zu benennen und rückte damit gleichsam in die Rolle des auf der Wolke positionierten antiken Gottes. In der Geschichte des Gemäldes fließen somit einerseits antike Überlieferung, exakte Naturbeobachtung und malerischer Ehrgeiz im Wettstreit mit der Natur und andererseits das Streben nach *magnificenza* sowie naturkundliche und wissenschaftliche Ambitionen eines Sammlers zusammen. Kaum ein anderer Ort als Genua hätte dabei einen geeigneteren Rahmen für diese besondere Konstellation in der Entstehungs- wie Rezeptionsgeschichte von Grechettos *Jupiter mit den Vögeln* bieten können.

verschiedenen historischen Titel des Gemäldes findet sich bei Raggio (Anm. 8), S. 21.

<sup>65</sup> Carl von Linné wurde bereits zu seinen Lebzeiten als ein "zweiter Adam" bezeichnet. Vgl. dazu Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mailand 1983, S. 73; Ann-Charlott Trepp, "Adam benennt die Tiere: Von der Bedeutung der Namen

für die Kenntnis der Dinge: Genesis 2,19–20 als ein Erkenntnisdispositiv der Frühen Neuzeit", in: *Religiöses Wissen im vormodernen Europa: Schöpfung, Mutterschaft, Passion*, hg. von Renate Dürr et al., Paderborn 2019, S. 143–181.

<sup>66</sup> Zu den Motivationen naturkundlicher Sammler siehe Paula Findlen, *Possessing Nature: Museum, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley et al. 1994.

This paper is devoted to Giovanni Benedetto Castiglione's painting commonly titled *Jupiter with the birds* in the collection of the Palazzo Durazzo Pallavicini, Genoa. A detailed analysis and contextualisation of the painting, recently identified as Aesop's *Fable of the Raven and Other Birds*, and a survey of its reception history reveal the allegorical and art-theoretical complexity of this work, which is ambivalent in many respects. Beyond its literal meaning, the picture can be interpreted as an allegorical representation of the art of painting and masterful colour. Moreover, it includes allusions to alchemical transformation processes and therefore can be read as a demonstration of artistic ability. *Jupiter with the birds* reveals Castiglione's playful engagement with the topos of the competition between art and nature via the motif of disguise, which then refers to the creative potential of painting to transform and alter the given reality.

Collezione Durazzo Pallavicini, Genua: Abb. 1, 3. – Bibliothèque nationale de France, Paris: Abb. 2. – Aus: Joost van den Vondel, *Den gulden winckel der konstlievende Nederlanders*, Amsterdam 1613: Abb. 4. – The British Museum, London: Abb. 5. – Archivio Anna Orlando, Genua: Abb. 6, 7. – Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Photo Jörg P. Anders): Abb. 8. – Museo Poldi Pezzoli, Mailand: Abb. 9.

Umschlagbild | Copertina:

Romolo di Sennuccio, Reliquiar des Heiligen Kreuzes (heute des Schleiers  
der Jungfrau) | reliquiario della Vera Croce (oggi del velo della Vergine).  
Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno  
(Detail aus S. 317, Abb. 22 | particolare di p. 317, fig. 22)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
aprile 2022