

—EUROPÄISCHE
HOCHSCHULSCHRIFTEN—
KUNSTGESCHICHTE

Min-Ling Tsai

Giovanni Benedetto
Castigliones
biblico viaggio
patriarcale:
genere minore
oder istoria?

Pastorale Motivik als Mittel
zur Darstellung der
Gattungsproblematik



PETER LANG

Einleitung

Giovanni Benedetto Castiglione, genannt il Grechetto,¹ war bereits zu seinen Lebzeiten vor allem als Fachmaler für seine Tier- und Patriarchenbilder berühmt. Doch zeigt sich sein künstlerisches Können ebenso in mythologischen und religiösen Darstellungen, und er war anscheinend auch, obwohl nur wenige Beispiele mit Sicherheit identifiziert sind, als besonders aktiver Porträtmaler tätig.

Viele sehen in ihm einen Schöpfer ungewöhnlicher und faszinierender Radierungen, über deren Kapriziosität in mancherlei Zusammenhang diskutiert wurde. Er gilt als einer der wichtigsten Zeichner seiner Zeit und ist der Erfinder zweier neuer graphischer Techniken, der Weichgrundradierung und der so genannten Monotypie, die primär vom Schwarzen zum Weißen arbeitet. Seine technischen Experimente – sowohl im graphischen Verfahren als auch in seiner besonderen Zeichentechnik² – übten eine nachhaltige Wirkung insbesondere auf die englische und französische Kunst aus.

Die Werke Castigliones, besonders sein graphisches Werk, waren häufig Gegenstand kunsthistorischer Forschungen, doch galt deren Interesse hauptsächlich den Fragen der Chronologie der Werke im biographischen Zusammenhang und den Fragen der Beeinflussung durch verschiedene Künstler, während andere Probleme wie die inhaltliche Deutung, die zusammenhängende Funktion innerhalb der Medien – gemeint sind hier Gemälde, Zeichnungen, Monotypien und Radierungen – und insbesondere die Ästhetik und Wirkungsgeschichte nur ganz am Rande berührt wurden.

In der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf die Bildgattung des *biblico viaggio patriarcale*, eine Thematik, auf die Castiglione in seiner gesamten Laufbahn immer wieder zurückgreift. Für die Darstellungsform dieser Bildgattung sind zwei Aspekte von Bedeutung: erstens, die Intertextualität der künstlerischen Ausdrucksformen und die Transformation des Heterogenen in seine eigene Kunst, das heißt die Frage, inwiefern und in welchen Umfang Castiglione auf die anderen

-
- 1 Zu der Bezeichnung il Grechetto schreibt Carlo Giuseppe Ratti Folgendes: “molte delle sue pitture si sparsero per altre parti d’Italia, e anche, fuor d’essa, ove sempre più divulgavasi la fama dell’egregio Stile, e del vivacissimo colorito del nostro Artefice, che per la special proprietà, e vaghezza di questo era comunemente appellato il Grechetto.” Zit. aus Soprani-Ratti, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti Genovesi*, 2. Ausg. v. C. G. Ratti, Bd. 1, Genua 1768, S. 314.
 - 2 Zahlreiche Ölpinselzeichnungen wurden monochrom oder mit wenigen Farben auf Papier gemalt. Durch verschiedene Mischung von Pigmenten und Bindemittel bzw. Leimöl werden eine besondere Ausdrucksdimension und ein malerischer Eindruck dieser Blätter erzeugt.

Künstler eingeht. Das reiche Darstellungsrepertoire, das sich in verschiedenen Medien ausdrückt, kann diese Ansicht am besten zeigen. Zweitens: die literarisch-kunsttheoretische Problematik bezüglich des Darstellungsmodus. Darin sehe ich die Intention Castigliones, seinen Bildern der Patriarchenreise eine Reflektion auf den gattungshierarchischen Diskurs zu unterlegen. Intendiert ist ebenfalls eine literarische Bezugnahme auf die pastorale Dichtung und deren bildhafte Sprache. Damit ist es dem Künstler möglich, eine persönliche Aussage bildlich verkleidet zu formulieren.

Wie in zahlreichen kunsthistorischen Arbeiten festgestellt wurde, zeichnet sich Castigliones künstlerische Entwicklung durch ihre Offenheit für verschiedene Malrichtungen aus.³ Trotz aller Bemühungen der Forschung bleibt aber die Frage nach seiner stilistischen Entfaltung in vielerlei Hinsicht offen.⁴ Folgt man Raffaello Soprani, seinem ersten Biographen, so hatte Castiglione seine Ausbildung bei verschiedenen Meistern erhalten: gesichert ist die Tätigkeit in der *bottega* Giovanni Battista Paggis, der sich in seiner theoretischen Tätigkeit für die Gleichstellung der bildenden Künste mit den *arti liberali* in Genua⁵ engagierte, was für die Entfaltung Genuas als Kunstlandschaft von Bedeutung ist.

Bei Paggi lernte Castiglione wahrscheinlich die Kunstdtheorie kennen. Aus einigen Dokumenten und den sonstigen Überlieferungen weiß man, dass die *bottega* Paggis als eine Art private Akademie angesehen wurde, wo die bereits selbständigen Künstler und die *allievi* zusammentrafen, um über unterschiedliche Praktiken und Theorien zu disputieren. Die *garzoni* Paggis hatten auch Gelegenheit, das Zeichnen nach dem Leben – Menschen oder Tiere – in der *Accademia del Nudo*⁶ zu

-
- 3 Im Vorwort zu dem Ausstellungskatalog “Giovanni Benedetto Castiglione. Master draughtsman of the Italian Baroque” sprach Anthony Blunt von Castiglione als einem “eclectic from the very beginning of his career”. In seinem Werk spiegelt sich die Auseinandersetzung mit bedeutenden Zeitgenossen und Künstlern vor seiner Zeit wider. Die Problematik der Virtuosität des Künstlers war somit eingebunden in ein Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Einflüsse und Verbindungen.
 - 4 Zu wenige seiner Werke sind gesichert datiert, sodass eine chronologische Rekonstruierung seiner Entwicklung oft in Frage gestellt wurde. Außerdem fehlt es hauptsächlich an frühen Werken, die Castiglione während seiner Ausbildung in Genua angefertigt hat. Damit schließt sich ein stilistischer Vergleich mit seinem Frühwerk aus.
 - 5 Korrespondenz zwischen G. B. Paggi und seinem Bruder Girolamo. Siehe Giovanni Battista Paggi, Lettere al fratello Girolamo, in Scritti d’Arte del Cinquecento, 1. Bd., hg. v. Paola Barocchi, Turin: Einaudi 1977, S. 190-219, (= La letteratura italiana. Storia e testi, 32. Bd., Mailand-Neapel: Riccardo Ricciardi 1971).
 - 6 Es wurden noch keine Dokumente gefunden, so dass wir weder über ihre Gründer noch über das Motiv und die Grundsätze der Institution Bescheid wissen. Sicher ist nur, dass sich die *Accademia del Nudo* der Förderung des *disegno* widmete.

praktizieren, wo sie sich über die Ideen mit anderen *insigni maestri* und deren *garzoni* unterhalten konnten.

Die nach dem Tod Paggis verfassten Inventare zeigen deutlich, dass Paggi zahlreiche Skulpturen, Bilder und Graphiken aus verschiedenen Malschulen und unterschiedlichen Ländern sammelte, die auch zu Lehr- und Studienzwecken dienten. Die Präsenz der Vielfalt der Bildgattungen deutet auf ein breites Spektrum in der Kunstpraxis hin und kennzeichnet gleichzeitig seine Offenheit gegenüber künstlerischen Richtungen gegenüber. Außerdem besaß Paggi eine Bibliothek von über zweihundert in verschiedenen Sprachen verfassten Büchern aus unterschiedlichen Fachbereichen. Die *varietà* seiner Interessen entspricht der klassischen Vorstellung eines idealen Malers – bewandert in den *arti liberali* und befreundet mit Poeten und Rednern,⁷ wie sie seit Alberti und Leonardo sowie durch die *Accademia del Disegno* in Florenz begründet war. Paggi besaß Bücher aus allen Bereichen der *arti liberali* und beschäftigte sich außerdem mit Theologie, Geschichte und Naturwissenschaft. Im Vergleich zu anderen Künstlern, die auch eine Anzahl von Büchern besaßen, diese aber entweder im Kabinett oder in besonderen Schachteln aufbewahrt hatten, besaßen die nach verschiedenen Räumen aufgelisteten Inventare Paggis, dass er seine Bücher teils im *studio*, teils in den nahe gelegenen Privaträumen aufgestellt hatte. Dies würde darauf hindeuten, dass die Bücher, zu denen auch zahlreiche Abhandlungen über Kunst gehörten, den anderen Künstlern und seinen *garzoni* zur Konsultation dienten. Aus weiteren Eintragungen in seinem Nachlass⁸ kann man schließen, dass Paggi seine Bibliothek – mit Peter Lukeharts Worten – wie eine “modern circulating library” organisiert hatte.

Die Annahme, dass die Lehrmethode, die Paggi in seiner *bottega* praktizierte, das Arbeitsverfahren und die Kunstauffassung Castigliones nachhaltig beeinflusst haben dürfte, sehe ich darin bestätigt.⁹ Zwar wird die Fragestellung, inwiefern Casti-

7 „Piacemi il pittore sia dotto, in quanto è possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria. [...]. E farassi per loro dilettarsi de'poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello compiere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione.“ Zit. aus L. B. Alberti, *Della pittura. Über die Malkunst*, hg., eingel., übs. u. komm. von O. Bätschmann u. S. Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 150-153.

8 Die zwei Belege sind *Memoria di cose prestite et havuti...* und *Memoria di libri prestati et havuti*. Die Dokumente wurden in der Dissertation Lukeharts nachgedruckt und diskutiert. Über Paggis Nachlass siehe Peter M. Lukehart, Contending Ideals: The Nobility of Painting and the Nobility of G. B. Paggi, Ph. D. Diss., John Hopkins University 1987, dazu besonders S. 192, Appendix III, n. 23 u. Appendix V, S. 549ff.

9 Die *bottega* Paggi-Scorza war die Erste in Genua überhaupt, in der die Schüler zugleich in Praxis und Theorie ausgebildet wurden. Während seines Aufenthalts in Florenz hat Paggi sich selbst als systematischen und hervorragenden Erzieher erwiesen. Seine *garzoni* hatten sich durch ihre Fähigkeit im akademischen Wettbewerb ausgezeichnet. Anhand der Korrespondenz

glione unter dem Einfluss seines Lehrers stand, zusätzlich dadurch erschwert, dass Paggis Traktat *Diffinitione, e Divisione della Pittura*¹⁰ verloren ist, es steht jedoch fest, dass die Theorie dieses Genueser Künstlers den florentinischen Kunstauffassungen verpflichtet ist. Wegen des Mordes¹¹ an dem Seidenhändler Cristoforo Fronte musste Paggi zwanzig Jahre lang in Florenz im Exil leben, wo er sich bald in die dortige Kunstslandschaft integrierte. Er verkehrte mit den ansässigen Intellektuellen und war Mitglied der *Accademia del Disegno*.

Paggis Bezug zur Florentiner Kunst ist einer der Antriebe für Castigliones eigenen Florenzbesuch gewesen, der unmittelbar nach dem Tod Sinibaldo Scorzas¹² im Jahr 1631 erfolgte. Es ist jedoch nicht überliefert, wie lange er sich in Florenz aufhielt und mit wem er verkehrte. Sicher ist, dass sich Castiglione bereits 1632 in Rom befand. Nach Carlo Giuseppe Rattis Angaben hat Castiglione während dieses Aufenthaltes ein Selbstporträt und zwei andere Bilder angefertigt.¹³ Die Frage, ob Castiglione nach dem Tod Paggis im Jahre 1627 das Atelier des Giovanni Andrea de Ferrari und sogar das des Flamen Anton van Dyck besucht hatte, kann aufgrund der unzureichenden Quellenlage nicht beantwortet werden.

zwischen Paggi und seinem Bruder Girolamo und die Überlieferung Soprannis in der *vita Giulio Bensos* und Sinibaldo Scorzas, zwei seiner Schüler, ist es uns möglich, seine pädagogische und theoretische Tätigkeit nachzuverfolgen. Auf die Lehrmethode bzw. die Auffassung der künstlerischen Erziehung Paggis werde ich gelegentlich eingehen.

- 10 R. Soprani, *Li scrittori della Liguria*, Bologna 1971, S. 152.
- 11 Anhand der Berichte von *Rota Criminale* und dem Biograph Soprani sollte es sich um einen tödlich ausgegangenen Zwischenfall handeln, dessen Ursache Differenzen über den Preis eines Bildes waren, das Cristoforo Fronte bei Paggi in Auftrag gegeben hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die abwertende Attitüde des Händlers Fronte gegenüber Paggi sowohl als Person aus noblem Familienstand wie als Künstler den Maler so absichtlich verletzt hat, dass Paggi den *amico* am 25.08.1581 schwer verwundet hat. An der Wunde ist Fronte einige Tage danach gestorben. Dazugehörende Dokumente siehe Lukehart, op. cit., (Baltimore 1987), Appendix I, 2, S. 391-395 u. S. 33-48.
- 12 Nach dem Tod Paggis übernahm Sinibaldo Scorza (1589-1631) die *bottega* bis zu seinem Lebensende. Nach Lukehart war die Paggi-Scorza *bottega* eine Art Treffpunkt für die Künstler und Auszubildenden, wo sie zusammen malten und über Kunst diskutierten. Da Castiglione erst im Jahr 1632 in Rom ankam, besteht die Möglichkeit, dass er bis 1631 (Todesdatum von Scorza) in der *bottega* arbeitete und dass Castiglione die Kupferstich-Technik von Scorza gelernt hat, was auch die Aussage von Piò begründet.
- 13 “Uno è quello che figura Circe con un turbante in testa con pennachiera ed un vaso i mano e varii animali, qual quadro serve, se mal non mi ricordo, di sopraportonella stanza ovesono i ritratti de’ Medici fatti da Tiziano e Raffaello. L’ altro figura un paese con diversi animali in atto di pascolare ed esser munti da’loro pastori.” Zit. aus Ratti, *Storia de’ Pittori, Scultori et Architetti e de’ Forestieri che in Genova operarono*. Secondo il manoscritto del 1762, hg. v. Maurizia Migliorini, Genua: Briganti Glauco & C., 1997, vor allem S. 18-20; vgl. Soprani-Ratti, op. cit., (Genua 1768), Bd. 1, S. 310.

Der Biograph Nicola Piò hingegen nennt in seiner Lebensbeschreibung¹⁴ Castigliones Scorza als dessen angeblich alleinigen Lehrer. Ein stilistisch-thematischer Vergleich beider Künstler macht die Äußerung Piòs nachvollziehbar. Weitere Dokumente bestätigen, dass Scorza nach dem Tod Paggis dessen Atelier weiterleitete. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass Scorza bereits vor 1627 im Atelier Paggis tätig war und sicher auch Castiglione kannte. Anscheinend lernte Castiglione bei Scorza das graphische Verfahren. Am Schluss seiner Lebensbeschreibung gab Piò an, dass der Maler aufgrund einer Intrige anderer Künstler Genua wütend verlassen hat und nach Rom zurückkehrte:

“è stato singolarissimo a segno che, per la sua virtù, era generalmente stimato, ma per la sua stravaganza e fierezza, in patria era più temuto che amato, anzi più malveduto che desiderato [...]”, dann folgt die Geschichte mit dem angeblichen Auftraggeber Lomellini, “ma subito ciò (nach dem Urteil anderer Leute wollte Lomellini Änderungen vornehmen lassen) udito, il pittore proruppe in stravaganza tali, che non fu possibile reprimere, et alla presenza di molti signori, preso il coltello della sua tavolozza et in minutissimi pezzi trincio il detto quadro, con promessa precisa che mai più haverebbero havuto delle sue opere, [...]”,¹⁵ woraufhin er sich nach Rom begab.

Die Anekdote zeigt ein lebhaftes, aber doch klassisches Künstlerbild. Insbesondere ist es die Erwähnung des Temperaments, nämlich der *furia* (*furore*) des Künstlers, die auf das Charakterbild Michelangelo Buonarrotis zurückgeht. Abgesehen von der Authentizität der Anekdote, und der Frage, ob das Bild Castiglione wirklich entspricht, handelt es sich gewiss um eine dem Autor bewusste und von ihm gewollte Anspielung auf den größten Meister des Cinquecento. Doch Piò liefert zugleich auch eine Erklärung für die dauerhafte Abwesenheit des Künstlers von seiner Heimatstadt.¹⁶ Denn Castiglione war seinem Biographen zufolge von seinen Landsleuten gefürchtet. Einen weiteren Aspekt seines Charakterbildes erzählt Ratti in seiner Lebensbeschreibung des Künstlers:

“Fu il Castiglione d’umore allegro, conversevole, e assai faceto nel motteggiare. Trattossi sempre splendidamente insieme con la sua famiglia; nè mai si ritirò dallo spendere: nè curò punto, il risparmio. Qundi dopo sua morte poche sostanze rimasero a’ successori.”¹⁷

14 Nicola Piò, *Le vite di pittori scultori et architetti* [COD. MS. Capponi 257], hg. u. eingel. von Catherine und Robert Enggass, Vatikan 1977.

15 Zit. aus N. Piò, op. cit., (Vatikan 1977), S. 177.

16 Ezia Gavazza hat die Hypothese in der Ausstellung *Il genio* (1990) aufgestellt, dass Castiglione vermutlich die Kunstslandschaft in Genua als inkompatibel mit seiner Kunstauffassung empfunden hätte, sodass er nur unwillig nach Genua zurückkehrte. In diesem Zusammenhang ist die besagte Anekdote über Castiglione von besonderem Interesse.

17 Soprani-Ratti, op. cit., (Genua 1768), Bd. 1, S. 314-315.

Im Rückgriff auf den klassischen topischen Gedanken berichtet Ratti von der Generösität des Künstlers. Sie entspricht der Vorstellung, dass ein Maler seiner Tätigkeit nicht aufgrund des Bedarfes, sondern aus seinem eigenen Antrieb heraus nachgeht. Die Extravaganz und die *furia* Castigliones verhindern jedoch nicht, dass wichtige Persönlichkeiten ihm weiterhin Aufträge erteilten. So äußert Ratti, dass die Genueser Adeligen seine Abwesenheit und das Fehlen seiner Kunst in Genua als einen Mangel empfanden und ihn deshalb für größere Aufträge in seine Heimat beriefen.

Neben seiner Geburtsstadt Genua spielt das römische Milieu eine wichtige Rolle für Castigliones künstlerischen Reifungsprozess.¹⁸ Aller Wahrscheinlichkeit nach ging er unmittelbar nach der Schließung der *bottega* Paggi-Scorza nach Rom, wo der Kontakt mit den dort ansässigen Intellektuellen und Künstlern wie Agostino Tassi, Nicolas Poussin, Pietro Testa, Gianlorenzo Bernini und Pietro da Cortona sowie Auftraggebern wie Kardinal Lorenzo Raggi oder Nicolo Simonelli¹⁹ für seine weitere Entwicklung und die Entfaltung seiner Kunst von Bedeutung war. Die Spur der Auseinandersetzung mit dem römischen Milieu lässt sich in seinen Werken deutlich erkennen. Mythologische und okkulte Motive tauchen in seinem Werk auf, die seine Bildsprache und seine Darstellungsformen bereichern. Zudem weisen sie auf einen stark literarisch-philosophischen Zusammenhang.²⁰

-
- 18 Auch andere Städte kommen in Betracht, die jedoch hier nicht aufgezählt werden sollen. Nach der Ratti-Ausgabe fand vor Castigliones erstem Romaufenthalt eine Reise nach Florenz statt. Dort hätte der Maler ein Selbstporträt und zwei Bilder angefertigt, die für den Palazzo Pitti bestimmt gewesen sein sollen. „Sempre più voglioso di perfezionarsi il nostro Castiglione, stimò cosa sopra tutto conducevole al bramato suo fine, l'osservare le superbe pitture fatte in altre città da' rinomati Maestri italiani con tanta fama de' loro nomi. Che però trasferissi a Firenze; dove fu distintamente accolto, e tanto stimato; ch'ebbe l'onore d'essere richiesto del proprio ritratto da collocarsi fra gli altri de' più insigni Pittori, che in quella nobilissima galleria si conservano: [...] Di poi pel Ducale Palazzo Pitti fece due quadri (che tuttora vi si veggono), rappresentanti l'uno, Circe con pennacchio in capo, una freccia nella destra, un vaso nella sinistra, e varj animali d'intorno: l'altro, un paese con armenti, parte in pascolo, parte, che si mungono da' pastori.“ Zit. aus Ratti-Soprani, op. cit., (Genua 1768), 1. Bd., S. 310.
- 19 Simonelli war Freund und Auftraggeber Castigliones, Rosas, Testas, sowie Poussins, Malern, die bekannt sind für ihre philosophischen und intellektuellen Themen. Simonelli ist der Stich *Diogene sucht einen ehrlichen Mann* gewidmet. Die Inschrift lautet: “si stampano in Roma per Gio Domenico Rossi alla pace al Insegna di Parigi; Con licenza de Superiori. Al Sig. Nicolo Simonelli Mio Sig.re/ Quel Diogene Cinico che con tanta gloria serba più vive che mai le sue memorie baldanzoso risorge al mondo co delineamenti/ del celebre Sig: Castiglioni e perche so quanto ella limiti ne suoi virtuosi Costumi e particolarmente nel cercar con la laterna gli uomini ho giudicato che il dedicarlo a lei sara un/ accoppiamento felicissimo e che in altro non discordaranno salvo che esso pote con tanta Severità disprezzerei favori d'un Alessandro e V. S. per superarlo ne gli atti della benignita sapra con / cortesissimo animo gradire gli Ossequij della mia devotione la quale vivam te la riverisco/ D.V.S. Aff.mo Amico e Servitore/ G.D.R.D.D.D.”
- 20 Castigliones Verbindung zu den Literaten wird zusätzlich durch zwei Radierungen belegt, auf den zwei der bedeutendsten Figuren jener Zeit dargestellt wurden: Agostino Mascardi und

In Rom scheint der junge Künstler schnell Fuß gefasst zu haben.²¹ 1634 trat er in die *Accademia di San Luca* ein und war 1635 bereits als Fachmann/-maler für Patriarchenbilder bekannt. Sein erster Romaufenthalt – wahrscheinlich zwischen 1632 und 1641 – ist unterbrochen von kurzen Besuchen u. a. in Neapel und Bologna. Nach dem jetzigen Forschungsstand²² können die Castiglione zugeschriebenen Bilder frühestens auf die erste römische Zeit datiert werden. Es sind vorwiegend Darstellungen von Patriarchenreisen, ein ständig wiederkehrendes Motiv in seinem gesamten Œuvre. Einige Zeichnungen aus demselben Jahrzehnt stellen Landschaftsmotive und Tierstudien dar. Die Vorliebe für biblische Geschichten und eine naturalistische Darstellungsform ist auf seine Ausbildungszeit in Genua zurückzuführen.

Nicht zu übersehen ist auch die Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst, die in Genua reichlich vertreten war. Vor allem der Aufenthalt der beiden bedeutendsten flämischen Künstler, Peter Paul Rubens und Van Dyck, hinterließ bei Castiglione und seinen Zeitgenossen einen nachhaltigen Eindruck. Während seines Genua-Aufenthaltes, war Van Dyck hauptsächlich als Porträtmaler tätig. Der Überlieferung nach war Castiglione ebenfalls als engagierter Porträtmaler bekannt. Es besteht daher die Möglichkeit, dass die Porträtmalerei Castigliones unter dem Einfluss dieses Flamen steht. Eine direkte Verbindung zu Van Dyck kann jedoch nicht festgestellt werden. Es fehlt ein gesichertes Werk, um eine gezielte Analyse anzustellen.²³ Ein weiterer nordeuropäischer Künstler, der das graphische Experimentieren Castigliones beeinflusst hat, ist Rembrandt. Zahlreiche Radierungen, Ölpinselzeichnungen und Monotypien Castigliones zeigen einen lockeren, malerischen Stil und Hell-Dunkel-Effekte, die auf eine intensive Auseinandersetzung mit

Anton Giulio Brignole Sale. Ersterer gehört zu dem Barberini-Kreis und verkehrte mit Cassiano dal Pozzo, einem der Förderer von Poussin. Sehr wahrscheinlich haben beide Künstler Werke von Mascardi studiert.

- 21 Anlässlich des Berichts von G. B. Greppis Gerichtsverhandlung ist es möglich, seine Verbindungen zu Anfang des Romaufenthaltes zu rekonstruieren. Die Bezeichnung Castigliones als einer, der stets *li viaggi di Giacobbe* malte, zeigt, dass der Künstler bereits vor 1635 für seinen *biblico viaggio patriarcale* bekannt war. In *Fonti per la storia della pittura e della scultura antica*, Bd. 8, hg. von Ubaldo Meroni, Monzambano 1978, S. 23. Vgl. Ann Percy, Giovanni Benedetto Castiglione. *Master draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia 1971, S. 25 u. Anm. 31.
- 22 G. Delogu (1928); A. Morassi (1947); A. Blunt (1954); P. Bellini (1982); G. Dillon (1990); M. Newcome (in verschiedenen Aufsätzen) und andere haben zur Castiglione-Forschung einen großen Beitrag geleistet. Vor allem aber A. Percy. In dem Ausstellungskatalog zu *Giovanni Benedetto Castiglione. Master draughtsman of the Italian Baroque* (Philadelphia 1971) versuchte Percy, verschiedene Forschungsergebnisse chronologisch zusammenzutragen und wertvolle Bilddaten aufzustellen.
- 23 Abgesehen von seinem Selbstbildnis sind zwei weitere Porträts in Stichen der Poeten Mascardi und Anton Giulio Brignole Sale bekannt.

Rembrandts graphischen Werken hinweisen. Den Bezug zu Rembrandt hat schon Ratti in der *vita* Castigliones zum Ausdruck gebracht.²⁴

Die religiösen Werke können hinsichtlich ihrer Funktion und ihrer Themen in zwei Gattungen eingeteilt werden: zum einen in die Darstellungen mit Geschichten aus dem Alten Testament, vor allem der Patriarchen-Geschichte, die als Kabinettbilder konzipiert wurden, zum Anderen in die Altarbilder²⁵ und die kleinformatigen Passionsszenen, die Castiglione erst in den fünfziger Jahren malte und die wohl als private Andachtsbilder fungierten.

Die Bilder, die er in Genua für sakrale Bauten schuf, kennzeichnen eine neue Tendenz in seiner künstlerischen Karriere und etablieren Castiglione als Historienmaler der *grande maniera*. Im Unterschied zu vielen seiner Kabinett- und Galeriebilder spielten die Altarbilder die wichtigste Rolle in seiner kunsthistorischen Deutung durch die Zeitgenossen. Sie sind für ein öffentliches Publikum bestimmt und verbinden damit eine bestimmte Sozialnorm mit kirchenpolitischem Interesse. Deshalb bieten die Altarbilder einen anderen Aspekt des Kunstverständnisses Castigliones.

Nach dem Tridentiner Konzil veränderte sich die Auffassung über religiöse Kunst. Einerseits steht die religiöse Darstellung unter strenger Beobachtung der katho-

24 "Tra le molte doti, che possedeva questo insigne Artefice, una molto a lui familiare, ed a' Professorin fin ad ora da noi descritti poco uscijitata, fu quella dello incidere egregiamente in rame all'acqua forte sul gusto di Rembrandt." Zit. aus Soprani-Ratti, op. cit., (Genua 1768), Bd. 1, S. 312-313.

25 Bereits sein erster Biograph Soprani erwähnte die vier sich in Genua befindenen Altarbilder: "Parlerò delle sue opere fatte, & esposte in publico, e per prima rappresentamisi la Nascita del Bambino Giesù, colorita in tela ad olio, grande e maestosa, posta nella chiesa dell'Evangelista San Luca nella citta di Genua: & essendo questa ornata di gloria d'Angeli in varie attitudini disposti, con comitiva di pastori, san Giuseppe, e la Vergine Madre, che oltre la divotione recano una tal' allegrezza, che ogni riguardante ne resta consolatissimo. Nella chiesa di Nostra Signora di Castello altra tavola, parlo de suoi gloriosissimi pennelli, vi si vede, & in essa l'istoria, quando da nostra signoria, santa Maria Maddalena, e santa Catterina V. M. vien rassegnata la vera effigie di san Domenico a quel suo religioso in soriano: & è invero expressa al sommo d'ogni bontà. Nell'Oratorio, o sia casa de' Disciplinanti di san Giacomo della marina, colori in una gran tela Gio. Benedetto, o sia il Greghetto (come communemente chiamossi) lo stesso san Giacomo a cavallo, quando scaccia li Mori, opera molto riguardevole, e lodata. Nella Parrochiale di san Martino di san Pier d'Arena, vi ha una tavola di san Bernardo, con christo in croce, quale invero muove a divotione, & affetto a chi lo riguarda." Da Soprani am Schluss der Lebensbeschreibung erklärt, dass er allein die Werke, die sich in Genua befinden, berücksichtigen kann, fand das Altarbild *Maria Immaculata von den Heiligen Franziskus und Antonius von Padua verehrt*, das er ebenfalls in den vierziger Jahren aber in Padua schuf, keine Erwähnung. Zit. aus Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Genovesi*, Genua 1674, S. 224.

lischen Kirche, um dem von Seiten des Protestantismus erhobenen Vorwurf einer paganen und frivolen Tendenz des Renaissance-Humanismus im Kirchenraum entgegenzutreten. Andererseits setzte die Kirche die Kunst als anti-protestantisches Mittel der Überzeugung ein. Dies sollte ein neuer *Modus* der Darstellung zur Gel tung bringen, dessen visueller Effekt den Betrachtern eine transzendentale Erfahrung ermöglicht und dabei ein pathetisches Miterleben (*affetto*) auslöst. Ekstase, Pathos und ähnliche Mysterien, die einen festen Bestandteil in der Heiligenlegende hatten, wurden besonders häufig zu Bildthemen.²⁶ Castigliones Altarbilder und Passionsdarstellungen sind ohne diese Bezüge nicht zu denken.

Als erstes öffentliches Bild zeichnet sich *Die Geburt Christi* (Abb. 1) von 1645 durch eine andere Darstellungsform und eine neue Funktion in seinen religiösen Bildern aus. Die Datierung legt nahe, dass Castiglione sich bereits vor 1645 in Genua aufhielt. Das Altarbild befindet sich in der Familienkapelle der Spinola in S. Luca. Ob der Künstler den Auftrag schon in Rom oder erst in Genua erhalten hat und wie sich die genaue Auftragssituation darstellt, kann aufgrund fehlender Dokumente nicht beantwortet werden. Zu betonen ist die Intensität der Auseinandersetzung mit den Altarbildern in seiner zweiten Genueser Zeit zwischen 1641 und 1645/47.

Drei von den fünf insgesamt bekannten, öffentlichen Werken hat Castiglione ausschließlich in Genua um denselben Zeitraum zwischen 1644/45 und 1647 gemalt.²⁷ Die Vergabe der großen Aufträge bestätigt, dass Castiglione trotz seiner langjährigen Abwesenheit dennoch den Kontakt mit den Genueser Adelsfamilien pflegte und dem Auftraggeber- und Künstlerkreis nicht unbekannt blieb.

26 In diesem Zusammenhang verdienen zwei Ereignisse unmittelbar nach dem Pontifikat Urbans VIII. besondere Aufmerksamkeit: 1623 wurde die Bulle der Kanonisation des Hl. Ignatius von Loyola veröffentlicht, dessen Lehre oder Übungen einen wichtigen Beitrag zur visuellen Imagination leistet. Zweitens wurde das Statut der *Accademia di S. Luca* verändert.

27 Von den fünf Altarbildern sind zwei genau datiert: 1645 das Bild der *Geburt Christi* in S. Luca in Genua und das Paduaner Bild *Maria Immaculata von den Heiligen Franziskus und Antonius von Padua verehrt*, dessen Auftrag 1649 durch den Vermittler Kardinal Girolamo Verospi an den sich nun in Rom aufhaltenden Künstler erteilt wurde. Der wahre Auftraggeber war Pier Filippo Fiorenzi, Erzdiakon der neuen Capuccini Kirche in Osimo (Marche). Die Auftragssituation ist gut dokumentiert. Das Bild wird heute im Institute of Arts in Minneapolis aufbewahrt. Die anderen drei Bilder waren auch für Genua bestimmt: das heute in Santa Maria della Cella in Sampierdarena befindliche Bild *Der Heilige Bernhard von Clairvaux empfängt das Blut Christi* wurde ebenfalls um 1645 datiert; wenig danach entstand das Bild *Der heilige Jakobus vertreibt die Mauren aus Spanien* im Oratorio di San Giacomo della Marina in Genua, und das um 1661 datierte Bild *Die Vision des Heiligen Dominikus in Soriano* ist in der Kirche Santa Maria di Castello zu sehen.

Die Bedeutung der Kirche S. Luca deutet ebenfalls auf die prominente Stellung des Malers hin. S. Luca war im Jahr 1188 von dem Konsul Oberto Spinola errichtet worden. Zur linken Seite des Eingangs befindet sich die Familienkapelle der Spinola. Die Wahl des Malers für die Anfertigung des Altarbildes in der Familienkapelle hat eine wichtige soziale Funktion: sie drückt das Prestige und die sozial-kulturelle Position der Familie aus.

Nichts anderes bedeutet dies für den Künstler, denn als erster öffentlicher Auftrag markiert das Altarbild einen Durchbruch in Castigliones künstlerischer Laufbahn, das heißt, mit diesem Gemälde hat Castiglione seinen kunsthistorischen Rang als Maler von *grande maniera* etabliert.

Außerdem ist das von Spinola für S. Luca in Auftrag gegebene Bild hinsichtlich eines höheren künstlerisch-ideologischen Anspruchs von Bedeutung. Der Heilige Lukas ist bekanntlich der Schutzpatron der Maler und nach ihm wurde die römische *Accademia di San Luca* benannt, in der Castiglione in den 1630er Jahren Mitglied war. Damit legte Castiglione einen besonderen Akzent auf die Verbindung zur römischen Kunst. Doppelt werden der Sublimitäts- und Authentizitätsanspruch der Kunst durch den Status des Heiligen Lucas angespielt und im Bildprogramm integriert.

Aus dem Entstehungszeitpunkt des Altarbildes, zwischen beiden Romaufenthalten, kann man darauf schließen, dass dieses Gemälde als Resultat seines ersten Romaufenthalts zu gelten hat und seine künstlerische Reife verkörpert. Das Gemälde zeigt die Geburt des Jesuskindes und die Anbetung der Hirten zu nächtlicher Stunde. In einem Hochformat von 398 x 218 cm arrangierte der Maler das feierliche Ereignis. Castiglione teilt die gesamte Bildfläche in zwei Sphären – die himmlische, vertreten durch die Engelschar und die weltliche, vertreten durch die Hirten. Er gestaltete die heilige Familie in traditioneller Weise, indem die Herrlichkeit der Geburtszene durch die herankommende, singende und segnende Engelschar betonte und die aktive Teilnahme Mariæ in Kontrast zum passiven Josef gekennzeichnet wurde.²⁸ Die heraneilenden Hirten plazieren sich im Vordergrund des Bildes.

1647 ging Castiglione wieder nach Rom, wo er bis 1651 blieb, danach war er als Hofkünstler in Mantua tätig. Diese Position hatte er bis zum Ende seines Lebens inne. Die Verbindung zum Hof in Mantua ist auf ein früheres Datum zurückzuführen. Wahrscheinlich hat Castiglione bereits in den vierziger Jahren Kontakt

28 Die Erscheinung der göttlichen Wesen in der Geburtszene erinnert an *Die Nacht* (1527-30) Correggios, die sich in jener Zeit noch in Parma befand. Infolgedessen lässt sich schließen, dass Castiglione während seines kurzen Aufenthalts in Parma die Bilder von Correggio gesehen hat.

mit dem Gonzaga-Herzog aufgenommen. Die Korrespondenz zwischen seinem Bruder und dem Herzog belegt, dass Castiglione sich während seiner Anstellung als Mantuaner Hofkünstler ein Jahr lang in Venedig aufhielt und trotz seiner Gicht nach Parma, Genua und in weitere Städte reiste.

Im Vergleich zu der oben geschilderten Arbeit charakterisiert das Werk der fünfziger und sechziger Jahre eine dramatische, expressive Bildsprache.²⁹ Der Aufenthalt in Venedig ist wohl für seine spätere Art und Weise der Gestaltung und seinen Farbduktus verantwortlich. Laut Rattis Aussage soll der Künstler in Venedig die Werke berühmter Vorgänger, wie Tizian, Veronese, Tintoretto eifrig studiert haben und von den Venezianern hochgeschätzt worden sein.³⁰

Aufbau der Arbeit

Zu Beginn meiner Studie wird die Radierung *Der Genius Giovanni Benedetto Castigliones* einer genauen Analyse unterzogen, da sie ein wichtiges Zeugnis seiner persönlichen Kunstanschauungen und seiner Selbsteinschätzung darstellt. Dieser um 1647 herausgebrachte Stich dient als *impresa* des Künstlers, worauf die Inschrift *Genium Io: Benedicti Castilionis Iamuen Imu. Fe.* auf dem von einem Jüngling gehaltenen Buch hindeutet. Die Analyse dieses Blattes wird außerdem zeigen, dass das künstlerische Ideal oder die Kunstauffassung Castigliones die ästhetischen Gedanken des Seicento widerspiegelt. In diesem Zusammenhang werden einige literarische Abhandlungen in Betracht gezogen.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen zunächst der Bildtypus des *biblico viaggio patriarcale*³¹ und dessen Bildtradition, indem der bildliche und inhaltliche Bezug

-
- 29 Die Arbeit in dieser Phase zeigt eine typische Barock-Manier, die an das Werk von Cortona, Bernini, und Preti erinnert. Während seines ersten Romaufenthalts (1632-1641) scheint der römische Barock-Stil noch keinen Einfluss auf Castiglione ausgeübt zu haben.
- 30 "Molto onore si fece a Vineggua ove stiede molto tempo e dove grandissimi vi fece studi col copiare l'opere celebri di Tiziano, di Paolo e del Tintoretto. Ivi visse con decoroe molto onorato da veneziani. Fu tra lli molti che l'amavano assai benvisto dal senator Sangredo che spesissimo andava a vederlo dipingere e molto opere condusse per questo sinnore." Zit. aus Ratti, op. cit., (Genua 1997), S. 19.
- 31 In der Fachliteratur sind unterschiedliche Bezeichnungen zu finden: deutlicher ist das *Sujet* als *Die Reise Jakobs* oder *Die Reise Abrahams* etc. zu identifizieren. In manchen Fällen wurde eine solche Darstellung unspezifisch als *Biblische Reise*, *Biblische Pastorale* oder gar *Pastorale Szene* bezeichnet. Als Gattungsbennnung verwende ich den Terminus *biblico viaggio patriarcale*. Der Begriff *patriarca* und dessen Adjektiv *patriarcale* hat nicht allein seine biblische Bedeutung, sondern er impliziert einen alttestamentarischen Hintergrund, dessen Naivität und Unschuld/Unberührtheit zum Ideal des menschlichen Daseins und Verhaltens gegenüber allen Geschöpfen Gottes bzw. zwischen Natur und Mensch erklärt wurde. Der Gehalt des Begriffes bezieht daher das naturwissenschaftliche und literarische Interesse jener

auf andere Künstler thematisiert wird. Künstler wie Jacopo Bassano und Jan Roos werden herangezogen. An dieser Stelle sollen einige Probleme vorausgeschickt werden: wie bereits festgestellt, fungieren diese Gemälde hinsichtlich ihrer Thematik, ihrer Maße und ihrer künstlerischen Formulierung seit ihrer Entstehungszeit als Kabinett- und Museumstücke. Daher erfüllten sie ein bestimmtes künstlerisches Programm, ja es bleibt die Frage, ob Castiglione seine Werke im Zusammenhang mit Raum- und Sammlungsprogrammen kreierte. Denn es besteht die Möglichkeit, dass die Käufer ein im Atelier befindliches unfertiges Bild bestellten oder ein bereits Vollendetes erwarben. Dieser Umstand deutet auf ein weiteres Problem der Auftrags- und Verkaufssituation³² hin. Die Provenienz dieser Bilder kann nur bedingt rekonstruiert werden. So lässt sich zum Beispiel diejenige des Bildes *Die Reise Jakobs* (1633) aufgrund der dokumentarischen Beweislage nur bis 1808 zurückverfolgen.³³ Ein genauer konzeptueller Zusammenhang mit der Entstehung des Bildes ist so nur aus rein ästhetischer Betrachtung möglich. Außerdem ist die Darstellung aufgrund der extremen Profanisierung und Abstrahierung der Bildsprache/Ausdrucksform in erster Linie nicht als streng “religiös” zu verstehen.

In weiteren Kapiteln wird die Darstellung des *biblico viaggio patriarcale* unter den Gesichtspunkten der Institutionalisierung und Hierarchisierung der Bildgattungen und deren Unterwanderung durch Castiglione erläutert. In diesem Zusammenhang soll zunächst die Geschichte der Institutionalisierung der Akademie und die damit verbundene Gattungspolemik bis ins 18. Jahrhundert verfolgt werden, um das Phänomen des zusammentreffenden Institutionalisierungs- und Auflösungsprozesses des gattungshierarchischen Gefüges zu verdeutlichen, worunter auch der Unterwanderungsversuch Castigliones zu verstehen ist.

Um die Deutung und ästhetische Wirkung des Gesamtwerks Castigliones und seinen kunsthistorischen Stellenwert in interdisziplinären und kunsttheoretischen Ansätzen zu hinterfragen, werden die sozial-politischen und kulturellen Umstände, insbesondere in Rom, dargestellt. Die Aristokratie in Rom und Genua ist der primäre Kundenkreis Castigliones für seine Patriarchenbilder, deren Geschmack die Kunstszenen unmittelbar geprägt hat. Es ist daher von Bedeutung, das Phänomen der Bamboccianti und den dadurch ausgelösten akademischen Streit zu proble-

Zeit mit ein, das, wie wir noch zu erläutern versuchen, Castigliones Bildauffassung tief beeinflusst.

- 32 Die Frage, ob es sich um ein Auftragswerk handelt oder nicht, kann aufgrund mangelnder Belege nicht beantwortet werden.
- 33 In dem Inventar vom 17. Juni 1689 ist aus dem Besitz des Kardinals Decio Azzolini ein Bild mit ähnlichen Maßen aufgelistet. Dort wurde das Bild einfach als *paese di Gio. Benedetto Castiglione* bezeichnet. Es ist höchst wahrscheinlich, dass das sich heute in New York befindende Gemälde aus dem Besitz des Kardinals Azzolini stammt.

matisieren, wobei der Vermutung, dass das römische Ambiente eine ideologische Verschiebung in der Bildauffassung Castigliones bewirkte, nachgegangen werden soll. Dokumente und andere historische Quellen werden in diesem Zusammenhang bewertet und analysiert.

Einen weiteren Bezug auf die Problematik der Ausdrucksform dieser Bildgattung sehe ich in der Darstellung der pastoralen Szene. Sowohl formal als auch inhaltlich zeigt die Pastorale einen engen Zusammenhang mit der biblischen Reiseszene. Die Bukolik wurde seit der Antike als eine Dichtung im Stil des *genus humile/subtile* verstanden. Auch wenn der Hirtenstand durch christliche Deutung legitimiert wurde, konnte diese Literaturgattung noch keinen festen Platz in den theoretischen Abhandlungen beanspruchen. Erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento begann mit *L'aminta* Tassos und vor allem durch *Il pastor fido* Guarinis der Streit um die Etablierung und Sublimierung einer neuen literarischen Gattung, der Pastorale. Dazu trägt auch die Popularität des Schäferdramas im 17. Jahrhundert bei. Dass es sich bei der Austauschbarkeit beider Darstellungen um eine Reflektion/Anspielung auf den gattungstheoretischen Streit handelt, halte ich für plausibel und sehe es in dem literarischen Diskurs bestätigt. Der bewusste Rückgriff auf die bukolische Dichtung macht die Ambition Castigliones deutlich, den Status eines *poeta-pictor* beanspruchen zu wollen. Diese Intention wurde von seinen Zeitgenossen unmissverständlich wahrgenommen, sodass sie ihm den Beinamen Grechetto verliehen.

Die Untersuchung wird mit einer Synthese der Deutung der Bildgattung der biblischen Patriarchenreise schließen.