

Ewald Jeutter

Zur Problematik der Rembrandt- Rezeption im Werk des Genuesen

Giovanni Benedetto Castiglione

(Genua 1609 – 1664 Mantua)

Eine Untersuchung
zu seinem Stil
und seinen Nachwirkungen
im 17. und 18. Jahrhundert



V&G

Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption
im Werk des Genuesen
Giovanni Benedetto Castiglione
(Genua 1609 – 1664 Mantua).

Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen
im 17. und 18. Jahrhundert.

Ewald Jeutter

**Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption
im Werk des Genuesen
Giovanni Benedetto Castiglione**

(Genua 1609 – 1664 Mantua)

Eine Untersuchung zu seinem Stil und
seinen Nachwirkungen
im 17. und 18. Jahrhundert

2004

Umschlagseitenabbildung:

Giovanni Benedetto Castiglione, (Detail aus)
„Die Auffindung der Leichname der Heiligen Petrus und Paulus“,
(Kat. No. 45)

Die vorliegende Arbeit wurde am 16. Dezember 1994 von der
Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen
als Dissertation angenommen

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle
Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Katharina Hertel, Weimar

E-Book ISBN: 978-3-95899-252-8

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	13
I. Kapitel	
Zu der Rembrandt-Rezeption bei Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664) im Urteil der Literatur	17
II. Kapitel	
Quellennachrichten zum Leben des Giovanni Benedetto Castiglione	30
III. Kapitel	
Die künstlerisch wirksamen Einflüsse auf Giovanni Benedetto Castiglione in Genua bis 1631/32	39
IV. Kapitel	
Die Einflüsse des Nicolas Poussin (1593/94–1665) im Werk des Eklektikers Giovanni Benedetto Castiglione	51
V. Kapitel	
Die Auseinandersetzung des Giovanni Benedetto Castiglione mit den Radierungen von Rembrandt (1606–1669) und Jan Lievens (1607–1674)	71
VI. Kapitel	
Rembrandt-Rezeption im Werk des Salvatore Castiglione (1620–1676?)	123

VII. Kapitel	
Radierungen und Gemälde von Rembrandt im 17. Jahrhundert in Italien	129
VIII. Kapitel	
Radierungen und Gemälde von Rembrandt im 18. Jahrhundert in Italien	156
IX. Kapitel	
Zur Rembrandt-Rezeption bei Giovanni Benedetto Castiglione im Urteil von Carlo Giuseppe Ratti (1731–1795)	189
X. Kapitel	
Zu den Nachwirkungen des Giovanni Benedetto Castiglione im 17. und 18. Jahrhundert	202
Katalogteil	225
Bibliographie	359
Bildnachweis	377
Register	379

Gewidmet Hilde Jeutter

Vorwort

Diese Studie widmet sich einem der schillerndsten und phantasievollsten Genueser Künstler des 17. Jahrhunderts, der als ein rastloser Zeichner neue technische Ausdrucksformen in der Ölpinselzeichnung auf Papier geschaffen hat, der als ein besonders erfindungsreicher Künstler neuer Techniken unter anderem als Wegbereiter der Monotypie angesehen werden darf, der als einer der fruchtbarsten italienischen Radierer mit die feinsten Arbeiten in der Druckgraphik im 17. Jahrhundert in Italien gefertigt hat und der als Tiermaler neben den Bassano einer der geistreichsten und temperamentvollsten Künstler Italiens ist, Giovanni Benedetto Castiglione, genannt „*Il Grechetto*“.

Das Gesamtwerk dieses Genueser Zeichners, Radierers und Malers bewahren heute unzählige öffentliche und private Sammlungen in Europa und Übersee. 1990 wurde ihm zu Ehren eine Gedenkausstellung in der Accademia Ligustica di Belle Arti in Genua ausgerichtet, für die erstmals Zeichnungen, Monotypien, Radierungen und Gemälde aus aller Welt zusammengetragen worden sind. In den kommenden Jahrzehnten wird sich die Forschung bemühen, durch die technologischen Möglichkeiten, durch immer feinere Methoden der Stilkritik, durch neue Quellenfunde und vielleicht durch neuentdeckte Werke in Detailuntersuchungen auf die drängenden Fragen nach den Wurzeln der Kunst des Genuesen, seinen Auftraggebern, der Echtheit der Stücke, der Chronologie der Werke, der Entschlüsselung von Bildinhalten und den vielfältigen künstlerischen Einflüssen, die auf ihn einwirkten, Antworten zu geben.

In dieser Arbeit ist erstmals der Versuch unternommen worden, einen Aspekt der Castiglione-Forschung zu beleuchten; nämlich die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem zeitgleich lebenden holländischen Maler-Radierer Rembrandt Harmensz. van Rijn. Das Thema der Dissertation ist von meiner verehrten Lehrerin, Frau Prof. Dr. Christel Thiem, angeregt worden, die als eine ausgewiesene Kennerin der Genueser Kunst mit Castiglione und als Schülerin von Kurt Bauch auch mit der Rembrandt-Forschung bestens vertraut ist. Im Unterschied zu dem sonst vorherrschenden Einfluß von italienischen Künstlern auf holländische oder flämische Kollegen, ist in der Beziehung von Castiglione und Rembrandt das Verhältnis genau umgekehrt wirksam gewesen. Der gebende Künstler ist der Holländer Rembrandt und der empfangende Künstler ist der Italiener Castiglione. Durch die Gegenüberstellung der Vorbilder mit

den davon inspirierten Werken des Giovanni Benedetto Castiglione ist die Auseinandersetzung und der Umgang mit dem Vorbild Rembrandt in dieser Untersuchung dargestellt worden. Als ergiebiger Forschungsgegenstand erwies sich das Thema deshalb, da keine Untersuchung zu diesem reizvollen Thema vorliegt.

Die Arbeit ist gegliedert in zehn Kapitel. Das 1. Kapitel widmet sich der Rembrandt-Rezeption in den Radierungen des Giovanni Benedetto Castiglione als These in der Kunsthistoriographie – begründet am Ende des 17. Jahrhunderts durch den französischen Kunsthistoriographen Florent le Comte – und in der kunstgeschichtlichen Forschung. Das 2. Kapitel stellt in einem Abriß die gesicherten Nachrichten zu der Vita des Künstlers vor. Das 3. Kapitel skizziert die Genueser Lehrzeit. Besonderes Interesse galt der für Castiglione prägenden Ausbildung im Atelier des Genueser Historienmalers Giovanni Battista Paggi. Das 4. Kapitel untersucht den Einfluß des Nicolas Poussin auf den klassisch ausgerichteten Künstler Castiglione seit 1633. Das 5. Kapitel stellt den einzelnen Werken Castigliones die rezipierten Arbeiten seiner Vorbilder gegenüber. Da sich die Auseinandersetzung mit dem Vorbild Rembrandt nicht nur auf die Radierungen des Giovanni Benedetto Castiglione beschränkt hat, sondern alle vier WerkGattungen umfaßt, in denen er gearbeitet hat, erschien es methodisch sinnvoll, die einzelnen Werke gemäß ihrer Zugehörigkeit zu den vier Gattungen und gemäß ihrer Chronologie in ein Ordnungsprinzip einzufügen. Die Zeichnungen werden als die unmittelbarste Ausdrucksform der künstlerischen Idee aus diesem Grund vor den anderen WerkGattungen behandelt. Danach folgen die Monotypien als eine WerkGattung, die zwischen der Handzeichnung und der Druckgraphik anzusiedeln ist. Darauf folgen die Radierungen. Den Schluß bilden drei Gemälde, in denen Castiglione von Rembrandt beeinflusst gewesen ist. Das 6. Kapitel entwirft ein Bild von dem Bruder des Giovanni Benedetto Castiglione, Salvatore Castiglione, der sich auch als Zeichner, als Radierer und als Maler betätigt hat. Das 7. Kapitel widmet sich dem Sammlungsbesitz zu Gemälden und Radierungen von Rembrandt und den schriftlichen Nachrichten über Rembrandt in Italien im 17. Jahrhundert. Außer der schriftlichen Überlieferung zu Rembrandt im 17. Jahrhundert erschien es in diesem Zusammenhang wertvoll, italienische Künstler des Seicento zu berücksichtigen, die in erkennbarer Weise in ihrem Werk von Rembrandt beeinflusst gewesen sind.

Das 8. Kapitel versucht an Hand der Quellenkritik und Nachrichten, den Besitz von Rembrandts Gemälden und Radierungen in Italien im 18. Jahrhundert zu beleuchten. Das 9. Kapitel untersucht, in welcher Weise Florent le Comte und Carlo Giuseppe Ratti, die Begründer der These der Rembrandt-Rezeption bei Castiglione, ihrerseits, also am Ende des 17. Jahrhunderts respektive im 18. Jahrhundert, die Nachahmung verstanden wissen wollten. Aus der Fülle der Zeugnisse zu Rembrandts Manier in kunsttheoretischen und kunsthistoriographischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts, vorzüglich zu seiner Radiermanier, wird deutlich, daß dahinter ein historisch bedingtes Rembrandt-Bild stand, das dem Bildnismaler und Bildnisradierer ungeteilte Wertschätzung entgegen-

brachte. Das 10. Kapitel widmet sich den Nachwirkungen von Castiglione im 18. Jahrhundert. Im Mittelpunkt stand dabei das aus der Phantasie geschöpfte Orientalenbildnis, für das Giovanni Benedetto Castiglione, neben Rembrandt, Quelle gewesen war. Ein Katalogteil, der die besprochenen Werke erfaßt, rundet die Darstellung ab.

Das umfangreiche Material, das in dieser Arbeit zusammengetragen wurde, hat der Autor in italienischen, französischen, englischen, holländischen und deutschen Sammlungen studiert. Der Dank gilt zunächst meiner verehrten Lehrerin Frau Prof. Dr. Christel Thiem an der Universität Tübingen, die selbstlos diese Arbeit betreut hat. Der gleichrangige Ausdruck der Dankbarkeit gebührt an dieser Stelle einer weiteren Person, nämlich meiner lieben Mutter, die sowohl immateriell wie auch materiell zum Gedeihen dieser Arbeit beitrug.

Weiterer Dank gilt der Gutachterin Frau Prof. Dr. Elisabeth Kieven an der Universität Tübingen. Ohne die tätige Mithilfe und freundliche Unterstützung von verschiedener Seite wäre es dem Autor nicht möglich gewesen, diese Studie in ihrer jetzigen Form vorzulegen. Mein Dank gilt folgenden Personen: Dr. Guilia Fusconi an der Calcographia Nazionale in Rom, Dr. Kristina Herrmann Fiore an der Galleria Borghese in Rom, Dr. Marzia Faietti an der Pinacoteca Nazionale in Bologna, Prof. Dr. Timothy Standring am Denver Art Museum in Denver, Dr. Piero Boccardo an der Galleria di Palazzo Rosso in Genua, Dr. Edi Baccheschi an der Accademia Ligustica di Belle Arti in Genua, Dr. Mario Costa in Lavagna, Philippa Aden an der Courtauld Institute of Art Gallery in London, Christie's London, Sotheby's London, Susan Lambert am Victoria & Albert Museum in London, Jane Roberts, Martin Clayton und Gwyneth Campling in der Royal Collection in Windsor Castle, Marie-Louise van der Pol am Institut Néerlandais in Paris und Christiane van Wersch-Cot am Musée des Beaux-Arts in Dijon. Für die Reproduktionsgenehmigungen der abgebildeten Werke danke ich in toto allen Sammlungen. Mein herzlicher Dank gebührt Dr. Holm Bevers und Dr. Hein-Theodor Schulze Altcappenberg am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Dr. Christian Dittich am Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dr. Hanna Hohl und Frau Elke Walford an der Hamburger Kunsthalle, Dr. Anne Röver und Frau Lichtlein an der Kunsthalle Bremen, Dr. Wolfgang Ratjen in München, Dr. Hans-Martin Kaulbach und Dr. Corinna Höper an der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Prof. Dr. Werner Sumowski, Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn an der Universität Stuttgart, Herrn Karl Peter Lederer in Schwäbisch Hall, Herrn Oberstudienrat Klaus Gädecke in Esslingen und Frau Anna Sybilla Arnold in Schwäbisch Hall für die Durchsicht und Korrektur des Manuskriptes, Herrn Bildredakteur Klaus Wöhner in Coburg für die Bildbearbeitung, Frau Maria Sironi im Dekanat für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen und der Verlagsleiterin Frau Dr. Bettina Preiß, den Mitarbeitern im Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften in Kromsdorf/Weimar und der Gestalterin Frau Katharina Hertel in Weimar.

Einleitung

Das Vorbild Rembrandt wurde von dem Genueser Künstler Giovanni Benedetto Castiglione nicht nur in seinem radierten Oeuvre rezipiert, sondern schloß auch die Zeichnungen, die Monotypien und Gemälde ein. Die in der Literatur wiederholte Forschungs-These, Rembrandt-Rezeption ausschließlich auf die Radierungen Castigliones beschränken zu wollen, wird durch diese Studie gewissermaßen relativiert. Außer durch Rembrandt ist Castiglione in größerem Umfang durch Radierungen des Jan Lievens, des Jan Joris van Vliet und des Rembrandt-Schülers Ferdinand Bol angeregt worden. Der Zeitpunkt, zu dem diese Einflüsse im Gesamtchaffen Castigliones wirksam werden, läßt sich durch datierte Werke frühestens um 1645 ermitteln. Obwohl keine dokumentarisch gesicherten Nachrichten über Castigliones Besitz von Rembrandts Radierungen bekannt sind, besaß der Genuese entweder selbst Blätter des holländischen Radierers oder aber er erlangte Kenntnis davon durch Umwege, indem er Graphiken Rembrandts im Besitz befreundeter Kollegen studieren konnte.

Die Gegenüberstellung der Vorbilder mit den davon inspirierten Werken von Giovanni Benedetto Castiglione bildet gleichsam ein imaginäres Verzeichnis von Rembrandts Radierungen. Rezipiert wurden von dem Genueser Künstler vorzugsweise die sorgfältig ausgearbeiteten und bildmäÙig wirkenden Historiendarstellungen, die Rembrandt in den 1630er Jahren angefertigt hatte. Außer den Hauptblättern der 1630er Jahre rezipierte Giovanni Benedetto Castiglione einige radierte Historiendarstellungen Rembrandts aus den 1640er Jahren.

Giovanni Benedetto Castiglione setzte die durch Rembrandts biblische Historiendarstellungen empfangenen Eindrücke überwiegend in themengleiche oder themenähnliche Bearbeitungen um. Ganz anders verfuhr der Künstler mit den Eindrücken, die er durch radierte Bildnisstudien von Jan Lievens und von Rembrandt empfangen hatte. Die radierten Studienköpfe nach dem Modell von Rembrandt und von Jan Lievens deutete Castiglione durch die Zutat eines entsprechenden Kopfputzes in seinen zwei Radierfolgen mit Studienköpfen zu Orientalen um. Dabei beleuchtet die Auseinandersetzung des Genueser Künstlers mit Rembrandt eine Facette seiner Künstlerpersönlichkeit als Eklektiker, der die Klassik von Poussin mit dem Naturalismus von Rembrandt verschmolzen hat, um daraus die Phantastik einer neuen, ihm eigenen Bildwelt zu erschaffen.

In den letzten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde das historisch bedingte Unverständnis von „*Eklektizismus*“ als unschöpferisches Prinzip in der Kunstgeschichte einer neuen Beurteilung unterzogen. Rudolf Wittkower gebührt das Verdienst, das Phänomen „*Eklektizismus*“ als ein positiv bewertetes künstlerisches Konzept in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts herausgestellt zu haben. Eine Reihe von Ausstellungen, die in Berlin (Kat. Kupferstichkabinett SMPK, 1967, Zeichner sehen die Antike), in Dresden (Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1970, Dialoge, Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart), in Wien (Kat. Akademie der Bildenden Künste, 1980, Original - Kopie - Replik - Paraphrase) und in New York (Kat. Drawing Center, 1988, Creative Copies, Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso) ausgerichtet wurden, haben den Dialog mit der Überlieferung und den Umgang mit der Tradition bei Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts thematisiert. Bekanntlich ist der Rückgriff auf einen Kanon von Schöpfungen arrivierter Künstler ins Zentrum der Ästhetik des Klassizismus seit Pietro Bellori gestellt worden. Der Vater der Archäologie, Johann Joachim Winckelmann, hat „*Eklektizismus*“ sogar als die Grundlage für den Fortschritt in den bildenden Künsten verstanden wissen wollen. Die Nachahmung von Vorbildern als kreatives Element ist in dieser Studie für das Verständnis von Giovanni Benedetto Castiglione als Zeichner, als Radierer und als Maler zum gedanklichen Leitmotiv geworden.

Castiglione wählte nicht aus der jüngsten Vergangenheit seiner Lehrer, sondern aus der lebendigen Gegenwart von zeitgleich tätigen Künstlern wie Poussin und Rembrandt, die für ihn im Sinne seiner eigenen Entfaltung bestimmend geworden sind. Die herausfordernden Bilderfindungen von beiden wurden für Castiglione zur Quelle eigenen Schöpferturns und seiner künstlerischen Entfaltung. In der Gegenüberstellung der Radierungen Rembrandts mit den davon beeinflussten Zeichnungen, Monotypien, Radierungen und Gemälden Castigliones wird der Umgang mit dem Vorbild erfahrbar und faßbar. Giovanni Benedetto Castiglione wählte nicht nur die schöpferische Umsetzung (Paraphrase) mit den Radierungen Rembrandts, Lievens', Vliets und Bols, die er in eine ihm eigene Bildsprache übersetzte, sondern vielfach hat er diese Schöpfungen in nur leicht modifizierter Weise behandelt. Dennoch gab es auch die direkte Entlehnung (Zitat), die eine andere Vorgehensweise in der Auseinandersetzung mit einem Vorbild darstellt.

Die Auseinandersetzung des Eklektikers Giovanni Benedetto Castiglione, offenbar seit 1645, mit Rembrandts Radierungen fand in einer Zeit statt, als sich der Klassizismus als die bestimmende Kunstströmung in Europa ankündigte. Giovanni Benedetto Castiglione selbst ist gewissermaßen ein dem Klassizismus verpflichteter Künstler gewesen, der sich vielfach an Nicolas Poussin orientierte. Dennoch konnte Castiglione die Bildwelt der Antipoden Poussin und Rembrandt gleichzeitig in seinen Arbeiten vereinen. Die Wahl seiner Vorbilder, Poussin und Rembrandt, gibt Anlaß zu

der Vermutung, daß in den 1640er Jahren das radierte Werk Rembrandts bei Künstlern, Sammlern und Kunsttheoretikern außerhalb Hollands ohne Vorbehalte anerkannt war. Hauptsächlich hat sich Castiglione von den bildmäßig durchgearbeiteten Hauptblättern Rembrandts, die vielfach unter Mitarbeit des Jan Joris van Vliet in den 1630er Jahre entstanden sind, gut ein Jahrzehnt später in seinem Werk anregen lassen. Insofern ist die Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Castiglione ein wichtiges Zeugnis für die Wertschätzung des holländischen Künstlers um die Mitte der 1640er Jahre in Italien. Erst ab der Mitte der 1660er Jahre, vier Jahre vor Rembrandts Tod, gibt es schriftliche Zeugnisse für ein gewandeltes Rembrandt-Urteil in Italien, das in der Kritik des Florentiner Kunsthistoriographen Filippo Baldinucci 1686 gipfeln wird.

In der mehr als zweihundertjährigen These von der Rembrandt-Rezeption in den Radierungen des Giovanni Benedetto Castiglione schwankte das Urteil bezüglich des Einflusses von Rembrandt auf Castiglione zwischen Nachahmung und stimulierender Anregung. Tatsächlich ist das Verhältnis von Rembrandt und Jan Lievens auf Castiglione in einigen Fällen in direkter Abhängigkeit zu beschreiben, wobei der Genuese die Vorbilder in hohem Maße der eigenen Bildsprache anverwandelt hat. Die Gegenüberstellung der Vorbilder zeigt, daß Castiglione Gestaltungsmittel, Kompositions-ideen und konkrete einzelmotivische Entlehnungen in seinen eigenen Bilderfindungen fruchtbar gemacht hat. Castiglione ist in seinen zwei Radierfolgen mit Brustbildnissen von Orientalen in dem Gestaltungsmittel, den Hintergrund um die Köpfe auszusparen, von Jan Lievens stark beeinflusst gewesen. Das wichtigste Gestaltungsmittel, das Giovanni Benedetto Castiglione Rembrandt verdankt, ist das „*Chiaroscuro*“, das er, geschult an Rembrandts Radierungen, im Dienst der inhaltlichen Aussage eingesetzt hat, um mit schlaglichtartiger Beleuchtung den Blick des Betrachters auf das wesentliche Moment der Darstellung zu lenken. Dabei versuchte Castiglione die tiefe Schwärze der Dunkelheiten in Rembrandts Radierungen durch ein Gefüge aus ungeordneten Strichen, Strichelungen, Zickzacklinien, kleinen Bögen und Haken in ähnlicher Weise wie das Vorbild zu erreichen, ohne jedoch Rembrandts Radierstil nachzuahmen.

I. Kapitel

Zu der Rembrandt-Rezeption bei Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664) im Urteil der Literatur

Der Austausch zwischen den „*fiamminghi*“, dem Sammelbegriff für flämische und holländische Künstler im 17. und 18. Jahrhundert in Italien, und italienischen war gegenseitig und vielfältig. Verstärkt hat sich die kunstgeschichtliche Forschung in den letzten Jahrzehnten den sogenannten „*Italienisanten*“¹, den „*Bamboccianti*“², den „*Pittori di paesaggio*“³ und den „*Pittori della natura morta*“⁴ gewidmet, an denen beispielsweise diese wechselseitigen Einflüsse zwischen holländischen und italienischen Malern aufgezeigt werden können. Angehende Künstler in den südlichen und nördlichen Niederlanden sahen häufig einen Studienaufenthalt in Italien als unerläßliche Voraussetzung für eine solide Ausbildung an, während umgekehrt italienische Künstler selten zu Studienzwecken in den Norden gereist sind.

Insofern ist der holländische Künstler Rembrandt Harmensz. van Rijn eine bemerkenswerte Ausnahmerecheinung. Tatsächlich hat er sich zu Studienzwecken nicht nach Italien begeben. Gewährsmann dafür ist der holländische Staatsmann Constantin Huygens (1596–1687). In seiner zwischen 1629 und 1631 verfaßten Autobiographie berichtet er über die beiden Leidener Maler, Jan Lievens (1607–1674) und Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669), daß die beiden jungen Leute auf seine Aufforderung hin nach Italien zu reisen, um ihre Ausbildung durch das Studium der Antike, der Werke von Raffael und von Michelangelo zu vervollkommen, die ebenso lapidare wie aufschlußreiche Antwort gegeben hätten: ihnen verbliebe dazu keine Zeit, da die besten Werke italienischer Malerei in holländischen Sammlungen und auf dem holländischen Kunstmarkt zu sehen wären.⁵

Gleichwohl Rembrandt niemals in Italien gewesen ist, besaß er dennoch profunde Kenntnisse über die ältere und die zeitgenössische italienische Kunst. Werke italienischer Künstler konnte er ja, wie Huygens Rembrandts Einwand überliefert, in seinem Heimatland besichtigen. Überdies besaß Rembrandt selbst eine umfangreiche Graphiksammlung, so daß ihm sowohl die Werke bedeutender italienischer Graphiker als auch Gemälde der italienischen Malschulen durch Reproduktionsstiche bekannt waren.⁶ Umgekehrt nahmen italienische Künstler wie der Bolognese Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666), der Florentiner Stefano della Bella (1610–1664), der Neapolitaner Mattia Preti (1613–1699) oder der Genuese Giovanni Benedetto

Castiglione Rembrandt zwar als bedeutenden Künstler wahr, aber beinahe ausnahmslos kannten sie nur sein graphisches Oeuvre.

Zwischen 1768 und 1769 erschien die zweite Auflage der 1674 erstveröffentlichten „*Vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi...*“ von Raffaele Soprani (1612–1672). Die mit Zusätzen bereicherte Neuauflage dieser Quellenschrift zu Genueser Malern, Bildhauern und Architekten wurde von dem Genueser Gelehrten Carlo Giuseppe Ratti (1731–1795) besorgt.⁷ Einige seiner vielen Zusätze betraf auch den Beitrag über Giovanni Benedetto Castiglione. Ratti wußte nämlich in der Lebensbeschreibung des Künstlers seine Leserschaft mit dem Aperçu zu überraschen: „*Tra le molti doti, che possedeva questo insigne Artefice, una molto a lui familiare, ed a Professori in fin ad ora da noi descritti poco usitata, fu quello a dello incidere egregiamente in rame all'acquaforte sul gusto di Rembrandt. Egli in questo genere tanto valse; che forse in ciò mai altri non seppe meglio imitare quell'esperto Fiammingo*“⁸.

Demnach muß der Gelehrte, um diese Behauptung in den Raum stellen zu können, Radierungen Rembrandts gekannt haben.

Darüber hinaus gebührt Ratti überhaupt das Verdienst, erstmals in einer italienischsprachigen kunsthistoriographischen Schrift auf die Rembrandt-Nachahmung in den Radierungen von Castiglione hingewiesen zu haben. Um so erstaunlicher ist es jedoch, daß Ratti diese besondere Form des künstlerischen Wettfeierns mit einem anderen Künstler sogar als schätzenswerte künstlerische Gabe würdigte, zumal Castiglione wie kein anderer Rembrandt nachzuahmen verstand. Überraschend ist die positive Einschätzung der Rembrandt-Nachahmung im Zusammenhang der Vita von Giovanni Benedetto Castiglione insofern nicht, als im Zeitalter Rattis die Nachahmung von Vorbildern, also der künstlerische Wettstreit zwischen Künstlern, in der kunsttheoretischen Diskussion ausdrücklich befürwortet wurde.

Zweifelsohne ist Rattis Urteil in Kenntnis des Eklektizismus-Begriffes der klassizistischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts entstanden. Johann Joachim Winckelmann hatte 1763, also fünf Jahre vor der Veröffentlichung von Rattis Neuauflage der „*Vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi...*“, die Nachahmung von ausgewählten Vorbildern in seiner Schrift „*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen...*“ als Grundlage des Fortschrittes in den „*Schönen Künsten*“ ausdrücklich befürwortet. Dadurch wird auch die Einschätzung von Carlo Giuseppe Ratti verständlich, der den Eklektizismus des Giovanni Benedetto Castiglione positiv bewertete.

Ratti, seinerseits bestens bewandert in der aktuellen kunsttheoretischen Diskussion, hatte während seines Aufenthaltes in Rom, der von 1756 bis 1761 dauerte, Kontakte zu den damals anerkannten Kunsttheoretikern Winckelmann, Mengs und Milizia geknüpft.⁹

Nachahmung, so der mit dem Eklektizismus-Begriff von Winckelmann vertraute Ratti, sei die Spezialität des Giovanni Benedetto Castiglione gewesen: „*I modelli, i disegni, le tavole de' migliori artefici, si antichi, che moderni, erano la sua prediletta contemplazione: e l'imitarli, la sua speciale delizia.*“¹⁰

Überdies, so der Gelehrte, sei Castiglione nicht nur von Rembrandt, sondern auch von Anthonis van Dyck (1599–1631) beeinflusst gewesen: *„adottò un nuovo gusto di dipingere; e con l’innestagione delle dianzi apprese maniere, quasi con mistura d’altri soavi sapori condendolo, se lo fece suo proprio. Emula puntualissimo della natura, così al vivo rappresentavala nelle cose, ch’ei dipingeva; che non già immagini del vero, ma il vero stesso parevano.“*¹¹

Diese positive Bewertung der Rembrandt-Nachahmung in den Radierungen von Castiglione war indirekt ein Zeugnis der Wertschätzung für Rembrandt durch das Mitglied der Accademia Ligustica Carlo Giuseppe Ratti. Dies ist insofern bemerkenswert, da Rembrandts Werk zu jener Zeit bei Gelehrten und Kennern keine ungeteilte Wertschätzung genoß. Die Art und Weise von Rembrandt-Nachahmung in den Radierungen des Giovanni Benedetto Castiglione erläuterte Ratti seinen Lesern allerdings nicht.

Im ersten Band der 1771 posthum abgedruckten *„Notizie istoriche degli intagliatore...“* des Sienesen Giovanni Gori Gandellini wurden einige Radierungen von Castiglione erstmals in einer italienischsprachigen Kupferstecherkunde aufgezählt. Gori Gandellini schickte entsprechend den Gepflogenheiten der damaligen Kunsthistoriographie dem unvollständigen Verzeichnis der Radierungen eine knappe Einführung über den Künstler voraus. In der Lobrede über den Genuesen nahm Gori Gandellini auch Stellung zu der Beziehung zwischen Rembrandt und Castiglione. Dabei griff der Gelehrte jedoch die These der *„Rembrandt-Nachahmung“* von Carlo Giuseppe Ratti stereotyp auf:

*„Molto spirito pose nella stampe da se inventate sul gusto di Rembrant del Reno, fra le quali contasi una bellissima testa di vecchio così perfettamente travagliata, che far toccata col pennello, conforme aveva in costume di toccare i suoi disegni.“*¹²

Auch Gori Gandellini, der nicht nur über profunde Kenntnisse der Kunstkritik verfügte, sondern auch einige Radierungen von Castiglione und Rembrandt kannte, rühmte wie Carlo Giuseppe Ratti die Rembrandt-Nachahmung bei Castiglione.¹³

Die *„besondere Manier“*, die die *„Ätzkunst“* des Giovanni Benedetto Castiglione unter Berücksichtigung von Stefano della Bella und Pietro Santo Bartoli im Urteil deutscher Gelehrter auszeichnete, fand ihren originellsten Niederschlag in dem 1799 veröffentlichten *„Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler“* von Michael Huber. Aber dieser Kenner europäischer Druckgraphik betonte die Eigenständigkeit des Genueser Künstlers, dessentwegen er die von anderer Seite verfochtene These der *„Rembrandt-Nachahmung“* nicht berücksichtigte: *„Dieser Künstler ist als Maler und Kupferstecher für Italien das, was Rembrandt für Holland ist. In den meisten seiner Kupferstiche ist das Helldunkel nicht weniger gut verstanden als in seinen Gemälden.“*¹⁴

Der erkenntnistheoretische Ansatz von Michael Huber zielte, im Gegensatz zur These von Carlo Giuseppe Ratti, auf die Vergleichbarkeit der Radierer Rembrandt

und Giovanni Benedetto Castiglione. Beide Künstler seien durch die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit des Helldunkels einander ebenbürtig, so daß sie von Huber als Parallelerscheinungen beurteilt wurden und weiter führte er aus: *„Man kann ihn mit allen denjenigen, die am meisten Geist in ihre Werke brachten, vorzüglich mit Bella und Rembrandt vergleichen.“*¹⁵

Nicht zuletzt waren die Maler-Radierer Rembrandt, Stefano della Bella und Giovanni Benedetto Castiglione durch die freie Art vergleichbar, in der sie die Radierfeder führten. Diese Radierweise beschrieb François Basan 1767 in seinem Beitrag über den Radierer Castiglione im ersten Band des *„Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes“* als: *„remplies d’esprit & de gout, & où la partie de clair-obscur n’est pas moins bien entendue que dans ses Tableaux.“*¹⁶

Obwohl das Gesamtwerk von Rembrandt bis ans Ende des 18. Jahrhunderts von akademischer Seite nur in Teilen anerkannt wurde¹⁷, galten dennoch seine Radierungen als den Gemälden ebenbürtig, wie es der bedeutendste Kenner europäischer Druckgraphik, Adam von Bartsch, in seinem 1797 veröffentlichten Werkverzeichnis *„Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs ...“* formulierte: *„...Quelque grande que soit la réputation que Rembrandt s’est acquise par ses peintures, il n’est pas moins célèbres par ses gravures, qui de tout tems ont excité l’admiration des connoisseurs.“*¹⁸

Auch Joseph Dezailler d’Argenville hatte in seinem 1745 veröffentlichten Werk *„Abrégé de la vie des plus fameux peintres“* mit Nachdruck die Vergleichbarkeit von Giovanni Benedetto Castiglione und Rembrandt herausgestellt, indem er vor allem die Handzeichnungen beider Künstler als einander vergleichbar beschrieb: *„Souvent même un ouvrage qui ne sera pas correct ni d’une élégante composition, telle, que peut être une étude, s’il a de la couleur, s’il est d’une belle touche, pourra passer pour bon. On dit qu’ un dessein a de la couleur & qu’il est chaud, quand il est touché avec feu. Tels sont les desseins du Baroque, de Guillaume Baur, du Benedette, du Guerchin, du Rubens, de Vandyck, de Rembran...“*¹⁹

Die *„Analogie-These“* von Michael Huber wurde in deutschsprachigen Kupferstecherkunden des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und setzte sich, nicht zuletzt durch das sachkundige Urteil von Adam von Bartsch, als gleichberechtigtes Erklärungsmodell gegenüber der *„Nachahmungs-These“* des Carlo Giuseppe Ratti in den Beiträgen zu Giovanni Benedetto Castiglione durch.

Adam von Bartsch, der in dem 1821 veröffentlichten einundzwanzigsten Band des *„Le Peintre Graveur“* die Radierungen des Genuesen erstmals vollständig verzeichnete, beurteilte die Vergleichbarkeit von Rembrandt und Castiglione zum einen in der gleichartigen Behandlung des Helldunkels und zum anderen in der Radiermanier. Doch auch Adam von Bartsch betonte dabei die originelle Leistung des Genuesen: *„Les estampes de Castiglione ont été toujours très recherchées. On y admire l’effet brillant du clair-obscur qui rappelle les beaux ouvrages de Rembrandt; elles*

sont graveés d'une pointe facile, pittoresque et conduite avec goût et beaucoup d'esprit."²⁰

Einen weiteren Beitrag zu diesem Sachverhalt leistete Georg Kaspar Nagler. In Abrissen skizzierte er Castigliones Verhältnis zu Rembrandt in seinen entsprechenden Bänden im „Künstler-Lexicon“ und in den „Monogrammisten“. In der Nachfolge der von Michael Huber verfochtenen „Analogie-These“ urteilte Nagler im Artikel über Castiglione im zweiten Band des „Künstler-Lexicon“ 1835: *„Von manchen wurde er wegen seines geschmackvollen Kupferstechens auch der zweite Rembrandt genannt. Seine Blätter... sind mit Geist behandelt, und darin das Helldunkel so gut ausgedrückt als in seinen Gemälden. Man kann sie mit denen des della Bella und Rembrandt vergleichen, daher sind sie sehr gesucht.“*²¹

Allerdings revidierte Nagler in seinem erneuten Artikel über Castiglione, der 1858 in den „Monogrammisten“ veröffentlicht wurde, das früher verfochtene Urteil dahingehend, daß er den Spitznamen des Künstlers, „Grechetto“, als das Wissen der Zeitgenossen um die Rembrandt-Nachahmung bei Castiglione interpretierte: *„Er ahmte mit Glück dem Stefano della Bella, und dem Rembrandt nach, wofür ihn die Landsleute Grechetto, d.h. Kratzer, Kritzler nannten.“*²²

Erneut wiederholte Andreas Andresen 1870 in „Handbuch für Kupferstichsammler“ die durch Ratti begründete und über Georg Kaspar Nagler tradierte „Nachahmungs-These“: Dort findet sich nämlich die Passage: *„In der Radierung sucht er Rembrandt nachzuahmen.“*²³

In der ersten grundlegenden Würdigung zu Giovanni Benedetto Castiglione als Künstler nahm Paul Kristeller in seinem 1912 erschienenen Artikel in „Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler“ unter anderem auch Stellung zu der Auseinandersetzung von Castiglione mit Rembrandt. Nach wie vor haben Kristellers Beobachtungen Gültigkeit, auch wenn aufgrund neuer Erkenntnisse einiges so nicht mehr zustimmungswürdig ist. Paul Kristeller analysierte die zwei Radierfolgen mit Studienköpfen von Orientalen (B.48-53, 32-47) und erläuterte daran die Einflußnahme Rembrandts auf Castiglione: *„In manchen Dingen, freilich mehr im Äußerlichen, berührt sich C[astiglione] mit den Niederländern, bes[onders] mit Rembrandt und seinen Schülern, von denen er ohne Zweifel eine Reihe von Werken gekannt hat... In seinen Radierungen, die zu den wertvollsten und feinsten Arbeiten des ital[ienischen] Seicento gehören, deren Bartsch 67, Le Blanc 72 aufzählen, ist C[astiglione] offenbar von Rembrandt beeinflußt worden. Besonders in einer Reihe von meist orientalischen Phantasieköpfen (B.48-53, 54-56, 32-47) zeigt sich die Nachahmung des Rembrandtschen Helldunkels in der Verarbeitung der Massen unregelmäßiger, zarter Schraffierungen zu dichten und doch durchsichtigen Tönen. C[astiglione] bleibt aber im wesentlichen doch selbständig, originell in den Kompositionen und erfinderisch in seinen Wirkungen der Beleuchtung.“*²⁴

Im wissenschaftlichen Diskurs war der Erkenntnis von Paul Kristeller, der vor allem auf die „Nachahmung des Rembrandtschen Helldunkels“ in den Radierungen des

Giovanni Benedetto Castiglione hingewiesen hatte, ein ähnlicher Erfolg beschieden wie der These von Carlo Giuseppe Ratti aus dem Jahr 1768.

Victor Lasareff bereicherte die Ergebnisse von Kristeller um eine wichtige Facette. Zu Recht wies nämlich Lasareff erstmals auf den starken Einfluß der Graphiken des Jan Lievens hin, durch dessen Werke Castiglione noch entscheidendere Anstöße für seine komplizierten Helldunkel-Effekte empfangen habe.²⁵

Vordringlich beurteilte Lasareff *„Rembrandt-Rezeption“* unter seinem stilgeschichtlichen Ansatz als eine Erscheinung des Alterstils von Castiglione, der sich in den späten 1650er Jahren entfaltet: *„Blätter wie Diogenes (B.21), Circe (B.22), Zwei Männer mit Kind unter antiken Ruinen (B. 27) deuten bereits den Übergang zu einer späteren Manier an, in welcher das von Jahr zu Jahr zunehmende Helldunkel endgültig die Oberhand gewinnt. Diese Blätter entstanden in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre. Am Ende der fünfziger Jahre wird der Einfluß und der seines Kreises (besonders von Lievens) derartig zur wesentlichen Komponente des Stils Castigliones, daß die Technik seiner Radierungen sich vollständig ändert: die Linien bilden ein dichtes, ungeordnetes Netz, alle Formen verschwimmen gewissermaßen in dem sie umringenden Helldunkel, der Gesamton nimmt einen dunklen, satten Charakter an. Von dieser Art sind eine Reihe phantastischer Köpfe (B. 48. 49-52), sind die gruseligen scharf gespannten Szenen der Erweckung des Lazarus (B. 6), des Tobias, der die Toten begraben läßt (B.5), und der Auffindung der Leichen Petri und Pauli (B. 14)“*.²⁶

Die Kenntnis von den Radierungen *„Die Auferweckung des Lazarus“* von Rembrandt (Kat. No. 8) und von Lievens (Kat. No. 41) bei den Brüdern Castiglione konnte Ludwig Münz aufgrund der Analyse der gleichnamigen Radierungen von Giovanni Benedetto Castiglione (Kat. No. 40) und von seinem Bruder Salvatore Castiglione (Kat. No. 95) erstmals schlüssig nachweisen. Die Radierungen von Rembrandt und Lievens hätten, wie Ludwig Münz aber zu Unrecht annahm, bereits zwischen 1634 und 1636 im Castiglione-Kreis vorgelegen.²⁷

In einem knappen, aber fundamentalen Beitrag erörterte Horst Gerson 1942 das Verhältnis von Castiglione zu Rembrandt und zu Jan Lievens. Einflüsse von Rembrandt ließen sich im druckgraphischen Werk des Genuesen Ende der 1650er Jahre aufzeigen. Die Beispiele des *„holländischen Stiles“* seien die radierten Blattfolgen der orientalischen Studienköpfe, die Horst Gerson Ende der 1650er Jahre aber zu spät datierte. Zu Recht sah Gerson jedoch den nachhaltigen Einfluß von Jan Lievens auf Castiglione, der das Gestaltungsmittel, den Hintergrund um das einzelne Brustbild in den Radierfolgen *„Les grandes têtes d’hommes coiffées à l’Orientale“* (Kat. No. 52-63) und *„Les petites têtes d’hommes coiffées à l’Orientale“* (Kat. No. 69) auszusparen, von Lievens übernommen hätte: *„Anders steht es mit G. B. Castiglione, vor allem wenn man sein malerisch aufgefaßtes, graphisches Werk vom Ende der fünfziger Jahre berücksichtigt. Seine Gemälde dagegen haben ganz und gar nichts mit der holländischen Kunst zu tun. Das beste Beispiel seines „holländischen Stiles“ sind die*

radierten, orientalischen Studienköpfe (B. 48-56, 32-47), die das Helldunkel und die Tonigkeit von Rembrandt und Lievens nachahmen. In manchen Blättern übernimmt er die Technik von Lievens, insbesondere das Aussparen eines hellen Grundes um die Figur herum, die dadurch wirkungsvoll hervortritt. Der malerische Effekt wird in den Monotypien noch um ein Grad gesteigert. „Die Auferweckung des Lazarus“ als Monotypie und als Radierung nimmt sich denn auch mehr Lievens als Rembrandt zum Vorbild...“.²⁸

Anthony Blunt hat ebenfalls zu dem Verhältnis von Rembrandt und Castiglione als Nebenaspekt seiner Untersuchung über den Genuesen als Zeichner Stellung genommen. Dabei seien die Wechselwirkungen flämischer und holländischer Künstler auf ihn hauptsächlich während seiner Genueser Frühzeit wirksam geworden. Blunts These muß allerdings im Hinblick auf die damals bekannten dokumentarischen Nachrichten über die Vita Castigliones beurteilt werden. Aufgrund dieser Quellen datierte Blunt die Abreise des Künstlers aus Genua erst gegen 1634.²⁹ Tatsächlich verließ der Künstler aber seine Heimatstadt, inzwischen durch Schriftstücke bekannt, bereits zwischen 1631 und 1632. Am Ende der Genueser Zeit um 1634, wie Anthony Blunt deshalb irrtümlich annahm, begann Castiglione in Kenntnis einiger Radierungen von Rembrandt, die Suite „*Les grandes têtes d’hommes coiffées à l’Orientale*“ und während des zweiten römischen Aufenthaltes die Folge „*Les petites têtes d’hommes coiffées à l’Orientale*“ zu radieren: „...for it was almost certainly at this stage of his career that he began to study the etchings of Rembrandt. The most obvious evidence of this interest is to be found in the two series of etched heads (B.32-47 and 48-53), which are direct pastiches of Rembrandt’s etchings of the 1630’s. Some, but not all, of them are signed with the artist’s name without the addition of *Genovese*, which he normally uses when not working in his native city, and this suggests that the series was begun in Genoa, but finished after his removal to Rome“, d.h. nach 1634.³⁰ Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung Castigliones mit Rembrandt während der Genueser Frühzeit sei nach Anthony Blunt das in Feder gezeichnete Studienblatt mit sechs Köpfen in der Royal Library in Windsor Castle (Kat. No. 1), das er als „*direct pastiche*“ nach Radierungen von Rembrandt ansprach.³¹ Die Radierungen, die als Vorlagen herangezogen worden waren, hatte Blunt jedoch nicht eigens benennen können. Auch die in Windsor Castle und die heute im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrten Monotypien mit Brustbildern seien „*other direct imitations*“³² nach Radierungen Rembrandts, ohne daß jedoch die Vorbilder benannt wurden. Dabei schlug Blunt für die im Victoria & Albert Museum aufbewahrte Monotypie (Kat. No. 27) eine Datierung in die Genueser Zeit bis 1634 vor, allerdings zu früh, während er die Monotypie in Windsor Castle (Kat. No. 32) „*slightly later*“ einordnete. Gleichzeitig mit diesen Monotypien entstand eine Gruppe von Radierungen in der Manier von Rembrandt: „*Castiglione also executed larger etchings in the manner of Rembrandt which probably date from this period, notably the „Animals entering the Ark“ (B.1),*

„*Tobit burying the dead*“ (B.5, signed without *Genovese*), the „*Raising of Lazarus*“ (B.6), and the „*Discovery of the bodies of St. Peter and St. Paul*“ (B.14).“³³

Blunt beschränkte Rembrandt-Rezeption im graphischen Werk des Giovanni Benedetto Castiglione jedoch nicht nur „*to these early years but was to recur, in different forms, all through his career, producing his most fruitful results in the very last drawings.*“³⁴.

Die positive Beurteilung des Eklektikers Castiglione durch Blunt³⁵ steht dabei unter dem Vorzeichen der Neubewertung des „*Eklektizismus-Begriffs*“ innerhalb der Kunstgeschichtsforschung, die Denis Mahon und Rudolf Wittkower eingeleitet haben.³⁶ Entscheidend für Anthony Blunt war jedoch, daß er die gleichzeitig wirksamen Einflüsse von Poussin und von Rembrandt im Werk des Giovanni Benedetto Castiglione ausschloß. Aus diesem Grund beschränkte Blunt die Wechselwirkung der beiden Antipoden, Rembrandt und Poussin, auf Castiglione ausschließlich auf die Zeit, in der der Künstler nicht in Rom weilte.

Erst Ann Percy gelang es, durch die Analyse des Gesamtwerkes von Castiglione das Erklärungsmodell von Anthony Blunt zu korrigieren: „*By the end of the decade we see the artist enthusiastically copying or adapting compositions and motifs from Poussin's paintings...Also at the end of the thirties the influence of Rembrandt's treatment of chiaroscuro values begins to emerge in Castiglione's etchings*“, die Ann Percy als die Blätter „*Junger Hirt führt seine Herde ans Ufer*“ (B.28) und „*Hirten mit Herde*“ (B.29) ansprach. *The shadows take on a rich, dense interweaving of lines inspired by Rembrandt, and this quality remains a vital characteristic of the artist's etching technique.*“³⁷

Zu Recht stellte Ann Percy die gleichzeitige Wechselwirkung der Einflüsse von Poussin und Rembrandt auf Castiglione heraus. Erste Anzeichen für eine von Rembrandt beeinflusste Gestaltung des Helldunkels seien die radierten Pastoralen (B.28) und (B.29), die Ann Percy in die späten 1630er Jahre datierte, also kurz vor der erneuten Übersiedelung nach Genua. Indessen sind gerade diese beiden Radierungen in der Art und Weise der Gestaltung des Helldunkels wenig geeignet für einen solchen Vergleich, da in ihnen die Auseinandersetzung mit Graphiken von Claude Lorrain unverkennbar ist. Lorrain hielt sich bekanntlich seit den frühen 1630er Jahre in Rom auf, so daß Castiglione ihn als Künstler sicherlich wahrgenommen haben wird.

Vordringlich, so Ann Percy, habe jedoch die von Rembrandt bestimmte Stilperiode in Castigliones Schaffen in den späten 1640er Jahren stattgefunden. Mit der 1645 datierbaren Radierung „*Temporalis Aeternitas*“ (Kat. No. 34) erreiche die Gestaltungsmöglichkeit des von Rembrandt beeinflussten Helldunkels, so Ann Percy, einen ersten Höhepunkt.³⁸ Weitere Arbeiten, die in Kenntnis von Radierungen Rembrandts entstanden seien, sah Ann Percy in der radierten Serie „*Die großen Orientalenköpfe*“ und in dem gleichfalls radierten Bildnis eines Mannes mit Federbaret (Kat. No. 63), das sogar als Selbstbildnis gedeutet wird. Ausschlaggebend für dieses Brustbildnis,

das Ann Percy Ende der 1640er Jahre datierte, seien Selbstbildnisse von Rembrandt gewesen, die in den 1630er Jahren entstanden sind.³⁹ Konkrete Vorlagen benannte Ann Percy jedoch nicht. Allerdings wären auch die Radierungen „*Tobias begräbt die Toten*“ (Kat. No. 45), „*Die Entdeckung der Leichname der Heiligen Petrus und Paulus*“ (Kat. No. 47) und „*Die Auferweckung des Lazarus*“ (Kat. No. 40) zwischen 1647 und 1651 datierbar, da in ihnen „*the Rembrandtesque chiaroscuro is more broadly diffused than usual, enhancing the sense of deep gloom.*“⁴⁰

Nach dem Datierungsvorschlag von Ann Percy schuf Castiglione die Radierungen „*Circe*“ (Kat. No. 42), „*Der Einzug der Tiere in die Arche*“ (Kat. No. 51) und die Serie der kleinen Studienköpfe, betitelt von Adam von Bartsch als „*Les petites têtes d'hommes coiffées à l'Orientale*“, in der ersten Hälfte der 1650er Jahre, da das rembrandteske Helldunkel in diesen Radierungen „*is rather tight and dense in comparison to the more diffuse and evocative effects of the etchings of the late forties.*“⁴¹

Paolo Bellini stimmte in seinem 1982 verfaßten Werkverzeichnis der Radierungen Castigliones der zeitlichen Einordnung von Ann Percy zu, indem die von Rembrandt beeinflussten Radierungen zwischen 1645 und 1651 entstanden seien.⁴² Wegen des „*chiaroscuro di origine rembrandtesca*“ fügte Paolo Bellini die Radierung „*Der Engel erscheint Joseph im Traum*“ (Kat. No. 96) der von Ann Percy bestimmten Gruppe „*rembrandtesk wirkender Radierungen*“ hinzu.⁴³

Anne Röver und Susanne Blumenröder widmeten sich 1986/87 in der umfassenden Ausstellung zu Nachahmung und Nachwirkung der Radierungen von Rembrandt im 17. und 18. Jahrhundert auch dem Genuesen Castiglione, der als zeitgenössischer italienischer „*Peintre Graveur*“ Radierungen seines holländischen Kollegen Rembrandt nicht nur gekannt hätte, sondern auch in einer Gruppe seiner Radierungen davon beeinflusst gewesen sei wie beispielsweise in der Radierung „*Der Genius des Giovanni Benedetto Castiglione*“ (Kat. No. 37).⁴⁴

Den wichtigsten Beitrag zu der Rembrandt-Rezeption bei Castiglione fügte Timothy Standring bei. Dabei konnte Standring erstmals schlüssig nachweisen, daß Giovanni Benedetto Castiglione drei Köpfe in dem Studienblatt mit sechs Köpfen von Orientalen und Mohren (Kat. No. 1), das Anthony Blunt als „*direct pastiche*“ nach nicht direkt benannten Radierungen Rembrandts bestimmt hatte, tatsächlich nach Figuren in Rembrandts Radierung „*Christus vor Pilatus (Großes Format)*“ (Kat. No. 2) gezeichnet hat. Rembrandt hatte diese Radierung im ersten, unfertigen Zustand mit der Jahreszahl 1635 und im zweiten, vollendeten Zustand 1636 datiert. Daraus ergibt sich für das Studienblatt in Windsor Castle zwangsläufig eine Datierung erst nach 1636. Wie Standring weiter beobachtet hat, wurde das von Rembrandt angeregte Figurenmotiv von zwei Orientalen und einem Mohren in dem Studienblatt für das Gemälde „*Reise Jakobs*“ (Kat. No. 100) fruchtbar gemacht, auf dem diese figürlichen Motive in der rechten Bildhälfte wiederkehren. Timothy Standring datierte das Ge-

mälde zwischen 1640 und 1642. Die Eigenhändigkeit des Gemäldes, das Timothy Standring für echt hält, wird hier allerdings angezweifelt.⁴⁵

Sue Welsh Reed, die den erkennbaren Einfluß von Rembrandt in der 1645 datierbaren Radierung „*Temporalis Aeternitas*“ nicht berücksichtigte, datierte die erstmalige Kenntnisnahme der Radierungen von Rembrandt durch Castiglione irrtümlich während seines römischen Aufenthaltes erst seit 1647. Aus diesem Grund war für Sue Welsh Reed Rembrandts Einfluß auf Castiglione, der jedoch seit 1645 nachgewiesen werden kann (vgl. Kat. No. 34), erst in den 1650er Jahren im Werk des Genuesen wirksam: „*Rembrandt's influence on Castiglione was not fully felt until the 1650s.*“⁴⁶

Gianvittorio Dillon wies zwar jüngst zu Recht darauf hin, daß Giovanni Benedetto Castiglione die durch Rembrandt empfangenen Eindrücke in seinem Werk in schöpferischer Umwandlung verarbeitet hätte, irrte aber in der Beschreibung des Verhältnisses von Giovanni Benedetto Castiglione zu Rembrandt: „*ma un confronto diretto fra le teste e i possibili modelli rembrandtiani...dimostra che non si tratta affatto di un rapporto di dipendenza, nè di vera e propria imitazione. Come sempre, il Grechetto prende da Rembrandt solo lo spunto per le sue reinvenzioni e ne studia l'esemplare linguaggio chiaroscurale per adattarlo ai suoi intenti.*“⁴⁷

Nach diesem kurzen Abriß verschiedener Äußerungen zu der Rembrandt-Rezeption bei Giovanni Benedetto Castiglione ist es reizvoll herauszustellen, in welcher Art und Weise der Genuese sich mit konkreten Radierungen des holländischen Graphikers Rembrandt Harmensz. van Rijn auseinandergesetzt hat.

- 1 A. Repp-Eckert, Entstehung und Entwicklung der italienisierenden Malerei im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Centraal Museum, Utrecht, 1991/92, I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. D.A. Levine, E. Mai, Mailand, 1991, pp.65-80. Im Folgenden zitiert: Kat. Köln/Utrecht 1991/92.
- 2 L. Laureati, Der Einfluß der „Bambocciade“ in der italienischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Kat. Köln/ Utrecht, 1991/92, pp.80-94, wie Anm.1.
- 3 L. Salerno, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, 3 Bände, Rom, 1977–1980. Im Folgenden zitiert: Salerno, 1977–1980.
- 4 La natura morta in Italia, hrsg. von F. Zeri und unter Mitarbeit von E. Avanzati, 2 Bände, Mailand, 1989. Im Folgenden zitiert: La natura morta, 1989.
- 5 Horst Gerson hat erstmals daran erinnert, daß Constantin Huygens beide Maler zwar als verschieden, aber als einander ebenbürtig beschrieben hat. Jan Bialostocki hat darauf hingewiesen, daß Huygens in der Untertreibung der sozialen Herkunft der zwei Künstler und der Betonung der Unfähigkeit der Lehrer, den begabteren Schülern Kenntnisse zu vermitteln, „*klassische Topoi*“ der Kunsthistoriographie verwendet hat (Rembrandt und die Nachwelt, hrsg. von S. Heiland, H. Lüdecke, 1. Auflage, Darmstadt, 1960, 2. Auflage, Darmstadt, 1963, pp. 17–19.- J. Bialostocki, Lievens und Rembrandt, in: Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1979, Jan Lievens ein Maler im Schatten Rembrandts, pp.13-14.).
- 6 Die Auseinandersetzung von Rembrandt mit italienischer Malerei zeigt sich unter anderem in dem signierten und 1640 datierten Gemälde „*Selbstbildnis im Alter von 34 Jahren*“, aufbewahrt in der National Gallery in London, und in der 1639 datierten Radierung „*Selbstbildnis mit*

- aufgestütztem Arm*“ (B.21). Motivisch und inhaltlich setzte sich Rembrandt mit Tizians „*Bildnis eines Unbekannten*“ in der National Gallery in London und mit Raffaels „*Bildnis des Baldassare Castiglione*“ im Musée du Louvre in Paris auseinander. Raffaels Gemälde wurde im Jahr 1639 auf dem Amsterdamer Kunstmarkt versteigert, wo es Rembrandt gesehen hatte. Tizians Gemälde befand sich seit 1641 in der Sammlung López in Amsterdam (Kat. National Gallery, London, 1980, Second sight. Titian: Portrait of a man and Rembrandt: Self-portrait at the age of 34, bearb. von C. Brown, ohne Cat.Nr.- P.v. Thiel, in: Kat: Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London, 1991/1992, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, bearb. von C. Brown, J. Kelch, P. v. Thiel, Cat.no.32.- H.P. Chapman; Rembrandt's self-portraits. A study in seventeenth-century identity, Princeton, 1990, pp.72-78.). Rembrandt besaß in seiner umfangreichen Graphiksammlung Blätter von den Carracci, von Mantegna, von Tempesta, von Ribera und von Tizian (The Rembrandt Documents, hrsg. v. W.L. Strauss, M. van der Meulen unter Mitarbeit von S.A.C. Dudok van Heel und P.J.M. De Baar, New York, 1979, p.355 No.54, No.67, p.357 No.83, p.359 No.114, p.369 No.195, No.196, No.200, No.207, No.209; p.317 No.216, No.230, p.373 No.232.). Die jüngst ausgerichtete Ausstellung in Amsterdam hat den Einfluß venezianischer Künstler auf Rembrandt erneut aufgezeigt (B.W. Meijer, Rondon Rembrandt en Titiaan, in: Kat. Rembrandthuis, Amsterdam, 1991, Aristieke relaties tussen Amsterdam en Venetie in prent en tekeningen, 3 Bände, 2a.). Ältere Beiträge zu der Beziehung von Rembrandt zu Italien (F. Saxl, Rembrandt und Italien, in: Oud Holland, XLI, 1923-24, pp.145-159.- C. White, A Rembrandt copy after a Titian landscape, in: Master Drawings, XVIII, 1975, pp.375-379.).
- 7 Vite de' pittori, scoltori ed architetti Genovesi. In dieser zweiten Auflage durchgesehen, vermehrt und durch Zusätze bereichert durch Carlo Giuseppe Ratti, 2 Bände, Genua, 1768/69, I, 1768, pp.308-315. Im Folgenden zitiert: Soprani/Ratti, 1768, I.
 - 8 Text zitiert nach: Soprani/Ratti, 1768, I, p.313, wie Anm.7.
 - 9 Zu Winckelmanns Terminus in der 1763 erschienenen „*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*“ hat sich Busch eingehend geäußert (W. Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim, New York, 1977, pp.22-25. Im Folgenden zitiert: Busch, 1977.). Paola Lattarulo hat im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Manuskriptes zu der „*Storia de' Pittori*“ des Carlo Giuseppe Ratti dargelegt, daß er durch seinen Romaufenthalt, der von 1756 bis 1761 währte, Mengs, Milizia, Winckelmann und Batoni kennengelernt hatte. Durch diese Kontakte war Carlo Giuseppe Ratti mit der „klassizistischen Kunsttheorie“ vertraut (P. Lattarulo, Pagine manoscritte dalla „Storia de' Pittori“ di Carlo G. Ratti, in: Labyrinthos, No. 5-6, 1984, pp.189-208.).
 - 10 Text zitiert nach: Soprani/Ratti, 1768, I, p.309, wie Anm.7.
 - 11 Text zitiert nach: Soprani/Ratti, 1768, I, p.309, wie Anm.7.
 - 12 Text zitiert nach: G. Gori Gandellini, Notizie storiche degli intagliatore, Siena, 1771, Band I, pp. 252-253, 2. Auflage, Siena, 1808, I, p.203. Im Folgenden zitiert: Gori Gandellini, 1771, I; 1808, I.
 - 13 Wie in dem Vorwort der zweiten Auflage der „*Notizie storiche...*“ von 1808 abgedruckt ist, lagen als Quellenschriften Giovanni Gori Gandellini die 1683 veröffentlichte, lateinische Übersetzung der „*Teutschen Akademie*“ von Joachim von Sandrart und das 1767 erschienene „*Dictionnaire des Graveurs...*“ von François Basan vor. Außerdem stand der Autor in Diskussion mit einem Kreis von Gelehrten, die ihm bei seiner Arbeit halfen. Im Herbst des Jahres 1767 reiste Giovanni Gori Gandellini eigens nach Rom, „*cogliendo la circostanza lietissima del possesso dell'immortale Clemente XIV...*“ (Gori Gandellini, 1808, I, pp.X-XIII, wie Anm.12.). Giovanni Gori Gandellini kannte von Rembrandt die Radierungen „*Die Kreuzabnahme*“, „*Die Anbetung der Hirten*“, „*Die Verkündigung an die Hirten*“, „*Die Taufe des Eunuchen*“ und „*Medea*“ (Gori Gandellini, 1771, III, p.147, wie Anm.12.).
 - 14 Text zitiert nach: Huber, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke...nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber, von C.C.H. Rost, Band IV, Zürich, 1799, pp.24-25.

- 15 Text zitiert nach: M. Huber, 1799, IV, p.28, wie Anm.14.- Michael Huber hatte unter anderem einen „*Catalogue Raisonné*“ der Kupferstichsammlung von dem Herrn Brandes, Geheimer Rat der königlichen Kanzlei zu Hannover, der während seiner Studienzeit in England und Holland gewesen war, 1793 veröffentlicht. Im Vorwort merkte Michael Huber den hohen Rang der Sammlung an, die zu „*les premières collections de ce genre en Allemagne*“ zählte und neben Radierungen von Castiglione auch Radierungen von Rembrandt beinhaltete (M. Huber, *Catalogue Raisonné du Cabinet D'estampes de feu Monsieur Brandes*, Band I, Leipzig, 1793, pp.V, VII.).
- 16 Text zitiert nach: F. Basan, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, Band I, Paris, 1767, p.116.- Der von François Basan benutzte Terminus „*une touche libre & pittoresque*“ für die Radierungen des Castiglione wurde von der zeitgenössischen Kritik ebenfalls auf die Radierungen von Rembrandt angewendet. William Gilpin definierte in seiner 1794 erschienen Abhandlung „*Three essays on Picturesque Beauty*“ das „*Pittoreske*“ als „*...between such objects as are beautiful, and such as are picturesque-between those, which please the eye in their natural state; and those, which please from some quality, capable of being illustrated by painting...we do not scruple to assert, that roughness forms the most essential point of difference between the beautiful, and the picturesque; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting.- I use the general term roughness; but properly speaking roughness relates only to the surface of bodies: when we speak of their delineation, we use the word ruggedness. Both ideas however equally enter into the picturesque.*“ (Text zitiert nach: W. Gilpin, *Three essays on Picturesque Beauty, and Picturesque travel; and on Skretching Landscape: to which is added a poem on Landscape painting*, London, 1794, Neudruck, Farnborough, 1972, pp.2, 6.).
- 17 Vgl. Busch, 1977, p.19, n.28, wie Anm.9.- T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, London, 1985, pp.38, 43.
- 18 Text zitiert nach: A. Bartsch, *Essai sur le vie et les ouvrages de Rembrandt*, in: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux des ses principaux imitateurs composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver*, Wien, 1797, p.XXVIII. Im Folgenden zitiert: Bartsch, 1797.
- 19 Text zitiert nach: A. J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce*, 2 Bände, Supplément, Paris, 1745-1752, I, p.XXIII. Im Folgenden zitiert: Dezallier d'Argenville.
- 20 Text zitiert nach: A.v. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Band XXI, Wien, 1821, p.9. Im Folgenden zitiert: Bartsch, 1821, XXI.
- 21 Text zitiert nach: G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Band II, München, 1835, pp.427-428. Im Folgenden zitiert: Nagler, 1835, II.
- 22 Text zitiert nach: G.K. Nagler, *Die Monogrammist*, Band I, München, 1858, pp.798-799, Cat.no.1853. Im Folgenden zitiert: Nagler, 1858, I.
- 23 Text zitiert nach: A. Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Band I, Leipzig, 1870, p.247. Im Folgenden zitiert: Andresen, 1870, I.
- 24 Text zitiert nach: P. Kristeller, s.v. *Castiglione, Giovanni Benedetto*, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band VI, Leipzig, 1912, p.165. Im Folgenden zitiert: Kristeller, 1912, VI.
- 25 V. Lasareff, *Über einige neue Bilder von Benedetto Castiglione*, in: *Städel-Jahrbuch* 6, 1930, pp.96-108, 102. Im Folgenden zitiert: Lasareff, 1930.
- 26 Text zitiert nach: Lasareff, 1930, p.102, wie Anm.25.
- 27 L. Münz, *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*, Leipzig, 1934, pp.22, 27.
- 28 Text zitiert nach: H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Neudruck der Ausgabe, Haarlem, 1942, Amsterdam, 1983, p.192-193.
- 29 A. Blunt, *The drawings by G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1954, p.6. Im Folgenden zitiert: Blunt, 1954.
- 30 Text zitiert nach: Blunt, 1954, p.6, wie Anm.29.

- 31 A. Blunt, The drawings of G. B. Castiglione, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 8, 1945, pp.164, 165. Im Folgenden zitiert: Blunt, 1945.- Blunt, 1954, p.6, Cat.no.17, wie Anm.29.
- 32 Blunt, 1954, pp.6, 9, Cat.no.217, wie Anm.29.- Blunt, 1945, p.165, pl.29a, wie Anm.31.
- 33 Text zitiert nach: Blunt, 1954, p.6, wie Anm.29.
- 34 Text zitiert nach: Blunt, 1954, p.8, wie Anm.29.
- 35 A. Blunt, Vorwort, in: Kat. Philadelphia Art Museum, Philadelphia, 1971, Giovanni Benedetto Castiglione. Master draughtsman of the Baroque, bearb. von A. Percy, p.17. Im Folgenden zitiert: Percy, 1971.
- 36 Busch, 1977, pp.22-25, wie Anm.9.
- 37 Text zitiert nach: Percy, 1971, p.27, wie Anm.35.
- 38 Percy, 1971, p.29, wie Anm.35.
- 39 Percy, 1971, Cat.no.E 19, wie Anm.35.
- 40 Text zitiert nach: Percy, 1971, Cat.no.E 20, wie Anm.35.
- 41 Text zitiert nach: Percy, 1971, Cat.no.E 23, wie Anm.35.
- 42 Kat. Castello Sforzesco, Sala delle Asse, Mailand, 1982, L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione, bearb. von P. Bellini, D. Minonzio, Cat.no. 57-59. Im Folgenden zitiert: Kat. Mailand, 1982.
- 43 Kat. Mailand 1982, Cat.no. 18, wie Anm.42.
- 44 Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck, 1986/87, In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den Graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts, bearb. von A. Röver mit Hilfe von S. Blumenröder, p.29ff., Kat.no.33-42. Im Folgenden zitiert: Kat. Bremen/Lübeck 1986/87.
- 45 T. Standring, Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto, in: La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento, hrsg. von E. Poggi unter Mitarbeit von C. Bozzo Dufour, Genua, 1987, Band II, p.158, Fig.133, 134, 135. Im Folgenden zitiert: Standring, in: La Pittura, 1987, II.
- 46 Kat. Museum of Fine Arts, Boston, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, The National Gallery of Art, Washington, 1989, Italian etchers of the Renaissance & Baroque, bearb. von S. Welsh Reed und R. Wallace, Cat.no.138. Im Folgenden zitiert: Kat. Boston 1989.
- 47 Text zitiert nach: G. Dillon, Dall'acquaforte al monotipo, in: Kat. Accademia Ligustica di Belle Arti, Genua, 1990, Il Genio di G.B. Castiglione. Il Grechetto, pp.179-182, Cat.no.72. Im Folgenden zitiert: Kat. Genua, 1990. – Nach der Meinung von Gianvittorio Dillon war beispielsweise Rembrandts Radierung „*Oriente im Profil nach links mit Fellmütze*“ (B.287), die um 1635 datierbar ist, für Castigliones Radierung „*Oriente nach links mit federgeschmücktem Turban*“ (B.51) das Vorbild. Rembrandts Radierung „*Greis mit langem Bart*“ (B.309), im Jahr 1630 entstanden, war das vermeintliche Vorbild für Castigliones Radierung „*Greis mit großem Bart*“ (B.50). Für das radierte Bildnis eines Mannes mit Federbarett (B.31), das auch als Selbstbildnis gedeutet wurde, hat Gianvittorio Dillon Rembrandts radiertes Selbstbildnis (B.21) von 1639 als Vorbild vorgeschlagen. – Dillon, in: Kat. Genua, 1990, Cat.no.67.